SERBAN SOREANU

JOHANNES BRAHMS

muzica de cameră cu pian

EDITURA MUZICALĂ
A UNIUNII COMPOZITORILOR
ȘI MUZICOLOGILOR
DIN ROMÂNIA

Scanned with OKEN Scanner

ISBN 973-42-0071-2

Scanned with OKEN Scanner

ȘERBAN SOREANU

JOHANNES BRAHMS

Muzica de cameră cu pian

EDITURA MUZICALĂ
București, 1990

Scanned with OKEN Scanner

1. PRELIMINARII

Scanned with OKEN Scanner

1.1. Gestul interpretativ ca act de cultură

Interpretarea unei opere muzicale este un act de cultură ; stimulii acestuia sînt dictați de optimizarea conștiinței profesionale. Știința analizei și talentul sintezei constituie unitatea ce poate valoriza eficient creația. Iată cîteva idei-forță ale menirii sociale a interpreților ; datoria de onoare a acestora este să contureze expresiv simbolurile limbajului muzical. Drumul de la idee la mesaj este studiul aprofundat al operei ; iar după cum creatorul este generatorul mișcării emoțiilor, interpretul devine operatorul efectelor pe care le semnifică. În muzică, totul este deopotrivă obiectiv și subiectiv ; nimic nu este izolat, dar orice element de structură este singular. Atît creatorul cît și interpretul își justifică existența universală prin nevoia de comunicare permanent reversibilă, numai actul artistic poate fi autentificat. Cunoașterea și civilizația se bazează echilibrat și necesar pe revelația existenței ca valoare. Creatorul este ontologicul, iar interpretul axiologicul. Prezența unei idei — codificată muzical — este însăși exprimarea ei interpretată artistic ; „Ceea ce importă în artă este să vibrezi tu însuți și să faci și pe alții să vibreze“ (George Enescu). Exegeza actului artistic este intuită, după cum notarea abstractă a muzicii nu se substituie — în sine — valorii mesajului artistic, ci o presupune, o cere, o impune. Regula jocului creator este o convenție. Cîți nu sînt cei ce știu a socoti, dar ignoră ecuațiile ? Aidoma creatorului, interpretul enunță ceea ce semnele muzicale i-au impus. Și aici este o regulă ; și, parcă, mai multe convenții ivite din maniere diverse de rostire a limbajului. „Dragoste și gîndire, aici e confluența subtilă“ (Gide). În acest sens interpreții fideli unei lucrări muzicale nu sînt cei ce nu știu ce cîntă, dar execută relativ corect și nici cei

Scanned with OKEN Scanner

ce știu ce cîntă, dar desfigurează din nepricepere tehnică textul creatorului, ci aceia care îmbină reușitele de execuție și de știință a lucrului cu puterea de a da sens artistic, adică simbolic și expresiv, unor sunete muzicale într-un fel anume rostuite și notate de creator, aflat — fără excepție — în situația de *a sugera idealuri* și stări conceptuale, nicidecum de a le înfățișa exact. Chiar urît fiind, Esop era un înțelept, și — vai vouă ! — cîți frumoși sînt, și... Aș asemui lucrul interpreților cu pilda legendară a Meșterului Manole, care a hărăzit sacrificiului harul desăvîrșirii întru eternitate. Nu sînt adeptul moralei sfătoase și de aceea atrag atenția asupra pătrunderii lucide a exemplului dat, care este departe de a fi expresia facilă și comună a îndemnurilor devitalizate prin uzură. Pătrunderea este de natură spirituală, dat fiind faptul că eu sînt din acest spațiu etnic românesc și vorbesc cu justificare axiologică despre nordicul Brahms. Pătrunderea este și de natură perspectivală, dat fiind faptul că mănăstirea lui Manole este un semn de universalizare, după cum *actul interpretativ nu trebuie să fie doar un exercițiu sonor, ci o lume de stări și de meditații asupra a tot ce este viață, iubire și dor, încredere și împlinire, chiar dacă idealului îi dăruim — înlăturați tentația paradoxului ! — tocmai viața.* Însingurarea se va numi singularitate și drumul nu va fi curmat, chiar dacă un sacrificiu l-a tăinuit la un moment dat privirii.

Este formidabil — fără rezerve — să poți crea logica drumului de la operații aritmetice primare la ecuații algebrice. Este artistic, deci sublim, ca aflarea valorii necunoscutei din ecuație să însemne în fond un punct de reper al unei piramide aztece (ostentație ? ficțiune ?), sau proporțiile ideale ale statuilor lui Praxiteles, (ultrarealism ? infraonirism ?), sau punctul culminant al înscenărilor lui Shakespeare (gestică de kabuki ? tîlc de „commedia dell'arte" ?), sau secretul amalgamului de culori de pe zidurile Suceviței (ierburi ? roci ?), sau ritmul doinei de alean (parlando ? rubato ?), sau inefabilul melodiei mozartiene (suflet ? cosmos ?), sau bucuria vieții în cvartetele cu pian de Brahms (sumă ? diferență ?). Toate acestea, și cîte încă, interpreții le vor fi cunoscînd și vor fi avut puterea să le exprime...

Exercițiile, așadar, vor fi :

1. de stil ;
2. de emitere a sunetelor ;
3. de poezie — ca înțelegere a metaforei ;
4. de har ;
5. de rezistență ;
6. de cultură ;

Scanned with OKEN Scanner

7. de spațiu etnic — ca univers în Univers ;
8. de speranță ;
9. de ideal ;
10. de tot.

De stil, prin cunoașterea epocii omului care a creat, dar și prin cunoașterea epocii omului care recreează (: enciclopedism estetic).

De emitere a sunetelor, prin voința de a cînta ceea ce zămislesc gîndurile creatorului și ale interpreților (: auz analizator și sintetizator).

De poezie, prin pătrunderea înfiorată a realității indestructibile a voinței cu dor, a dorului cu vrere (: talent „ab ovo").

De har, prin investirea totalului artistic al fiecărui interpret (: apercepție).

De rezistență, prin menținerea dinainte de primul sunet și după ultimul sunet a hotărîrii — dacă este hotărîre — de a făuri o lume, unică și adevărată, a sunetelor care pot fi vorbe, deci pot fi idei, deci și căi de comuniune spirituală (: conduită finalizatoare).

De cultură, prin ceea ce omenirea a gîndit să lase din om în om, prin scris, prin sunet, prin forme, prin culori, prin temple, prin caractere (: universalism).

De spațiu etnic prin desăvîrșirea a ceea ce este autentic și este autentic ceea ce există — niciodată (gîndesc eu) ce ar putea să existe, dacă ar fi să fie..., (: ci despre ethos cu limită spațială $\pm \infty$).

De speranță, prin fapta artistică, deci simbolică, pe care numai omul-artist o poate crea.

De ideal prin convingerea că așa, nu altfel este ceea ce este (: iluzia este „altfel").

De tot cu devoțiune, fără speculații conjuncturale meschine (: integralism).

Interpreții vor găsi, indiscutabil, fiecare în parte, în acel decalog de exerciții, prilejuri de introspecție, dar și de realizare posibilă a ceea ce vor. „Vor", deoarece *muzica este expresie a voinței libertății generale* și nu pot admite că s-ar putea cînta acele imnuri de viață, care sînt *Cvartetele cu pian*, din impuneri exterioare lor, extravagante și respingătoare, chiar dacă ele s-ar numi doar în-

Scanned with OKEN Scanner

cercări artistice ; ele nu vor desfigura opera artistică în speță, ci chiar propria conștiință profesională a acelor prezumtivi interpreți constrînși. Pentru orice eventualitate, cercetați genunea dorinței de a-l cînta pe Brahms : este o sumă ? este o diferență ?

Orice fenomen din trecut a implicat un fenomen din viitor. Orice fenomen din viitor este determinat de efectele trecutului. Voi face cu ajutorul unor sistematizări logice cîteva referiri la relația trecut-viitor. De aceea voi lua cîteva simboluri cibernetice în discuția asupra metodologiei noastre interpretative.

În general, este admisă teoria posibilității separării unui sistem supus analizei (să zicem o operă muzicală), conform unei formulări de limitare simbolică :

$$S = \{x, y \mid A\}$$

în care sistemul dat (izolat) este S, ca mulțime a elementelor de intrare (notațiile din partitură) notate prin x, și ca mulțime a elementelor de ieșire (funcția artistică a redării mulțimii x) notată prin y, ambele supuse unor (sau unei) structuri de transformare a sistemelor (raportul ideal creație-interpretare sub aspect estetic și mai ales modelator al nivelului spiritual) fiind A.

Sistemul (opera muzicală propriu-zisă) este încadrat obiectiv într-o anumită stare îndeobște istorică. Starea este nu numai maleabilă, raportată la finele mutații sociologice, dar și programatoare de noi stări, care pot ghida alte etape istorice (estetice, de pildă). Încercînd o explicitare a acestei ultime idei voi apela la resursele de înțelegere a „noului“ pentru novice. Acceptăm, ca ființe raționale, că două litere ale alfabetului pot forma un cuvînt (a-c, ac) și, tot astfel, că două înălțimi sonore (oricare) pot crea o celulă melodică, sau două valori temporale — o celulă ritmică. Prin extindere, fonemele pot avea mai multe litere, unele chiar repetate (m-a-m-a, mama) și atunci devin cuvinte iar melodiile, în mod asemănător, mai multe sunete. Ceea ce se fixează în sistemul logic al funcționării înțelegerii prin rațiune nu se comportă — istoric — ca dat imuabil în sistemul sensibil al valorizării psihice. Bunăoară, cuvîntul „mama“ are valoarea sa diferită în virtutea particularizării sale, putînd fi „vitregă““, „bună“, „a altuia“, „a ta proprie“, tot astfel sunetele date, ca fiind componente ale unei celule melodice, iar prin extrapolare ale unei melodii) vor fi diferențiate psihic (deci și interpretativ) de rostul lor istoric : „de idee tematică“, „de acompaniament“ etc. etc. Constatarea că o ființă umană este „mamă“ sau un ansamblu de sunete este „melodie“ apare așadar — cu toată indiscutabila sa veridicitate — ca fiind insuficientă,

Scanned with OKEN Scanner

fiind necesară o precizare particularizantă. Logicii formalizate îi voi alătura, simbiotic, estetica istorică a particularizării, detaliul componentei de „stare" fiind cel mai adesea (ca regulă generală) esențial.

Consider, așadar, decisivă judecarea globală a unui fenomen (artistic de pildă), prin analiza sistemului desemnat caracterologic de „intrările" (x) și „ieșirile" (y) cu preponderență obiectivă (ontologică și gnoseologică), particularizate de „stările transformabile modelatoare" (A) de origină subiectivă (axiologice istoric).

Am auzit adesea, în concerte publice, lucrări muzicale transfigurate artistic, interpretate diferit de muzicieni cu ani mai mulți sau mai puțini de experiență. Cu mulți ani în urmă mă miram că *aceeași* partitură sună *diferit,* chiar și la același — sau aceiași interpreți, în diferite momente. Pregăteam examenul de diplomă cînd am ascultat, succesiv, interpretările date unui opus beethovenian de doi mari pianiști (Kempff și Richter.) Sonata respectivă era construită de fiecare în parte cu o logică muzicală desăvîrșită. Și totuși, fiecare interpret utiliza procedee artistice diferite, care conduceau la diferențieri de tempi și de planuri dinamice evidente. *Cum era oare mai bine ?* Era momentul să nu mă mai mir, ci să înțeleg că *sistemul* fiecăruia era congruent și fiecare era consecvent lui însuși în raport cu partitura, cu mulțimea datelor de intrare a sunetelor. Eu puteam — oricine de altminteri — să participe, să vibreze mai intens sau mai puțin intens la raportul combinatoriu cu datele elementelor de ieșire, cu starea creată în ultimă instanță. Și aici a apărut *dificultatea opțiunii.* Dar, în fond, (și aceasta era o problemă pe care abia acum sper să o rezolv) *nu opțiunea conta,* ci propria creație de stare estetică, valabilă istoric, a sistemului operei date. Recomand interpreților să își formeze o atitudine proprie asupra finalității unei opere muzicale. De aici extrag ideea *etapelor* de maturizare artistică. Un interpret notoriu, dirijorul Herbert von Karajan a lucrat ani de zile la mai multe versiuni ale simfoniilor beethoveniene. Aidoma lui, Arthur Rubinstein a re-proiectat în decursul cîtorva decenii de activitate scenică și de înregistrări pe disc, opera pianistică a lui Chopin. Fulminantul muzician care este Sergiu Celibidache adune în conștiința muzicienilor rostul etalării diferențiate a unui produs artistic în funcție de acustica sălii de concert, între alte coordonate stilistice-interpretative, Etape și stări...

Un drum început trebuie, in virtutea demnității umane, obligatoriu desăvîrșit. Aceasta presupune că drumul are o finalitate

Scanned with OKEN Scanner

apriorică. Mai presupune că cel ce îl parcurge are energia de a-l străbate pînă la capăt. *Nimic nu mi se pare mai grav în muzică (în viață așadar) ca ideile să rămînă neisprăvite.* A nu se confunda „neisprăvirea" cu conceperea unor prelungiri aluzive, intuitive, ale unor rezonanțe. Este o mare greșeală, după părerea mea, ca o idee muzicală să își părăsească tensiunea interpretativă (în vibrație interioară, în contur dinamic, în pulsație metro-ritmică etc.) înainte ca ea să fi ajuns, obiectiv, la o încheiere. Încheiere în artă nu înseamnă neapărat sfîrșit. Ba chiar aș spune că este cu atît mai valoroasă o operă artistică cu cît ea lasă ecouri în gîndul și în sufletul celor ce au interpretat-o sau au admirat-o. Odată cu încheierea romanului *Don Quijote* nu se isprăvesc întîmplările mai mult sau mai puțin comico-fantastice ale cavalerului Tristei-Figuri, ci se deschid — simbolic — lumi în care o infinitate de mori de vînt, sînt înfruntate de năzuințele justițiare ale celor pentru care vitejia și aspirația spre noblețe sînt pure și generoase. Hrana spirituală este cu atît mai demnă de umanism cu cît — prin caloriile sale, prin tulburătoarele sale virtuți formative — produce starea de evoluție, nu simpla petrecere vegetativă a timpului trecut în cel prezent și eventual viitor. Poate că, nu este nici o nenorocire dacă opera fundamentală a lui Cervantes, sau *Cvartetele cu pian* ale lui Brahms, sau comorile filosofico-dramaturgice ale lui Shakespeare, sau puritatea graiului Mioriței, sau rafinamentul demersului ideatic al lui Kant, sau subtilitatea pasionată a lui Noica, sau rigoarea miraculoasă a piramidelor egiptene, sau rosturile fundamentale ale inventării producerii hîrtiei în China de acum cîteva milenii, sau universalitatea peste epoci a simbolului Luceafărului eminescian, sau grandoarea bine controlată a lui Bach, sau Faust ca esență a necunoscutului din noi, sau proporțiile Spațiului și ale Timpului din bolta pictată a Capelei Sixtine, sau prezența continuă a momentelor dramatice din *Comedia umană* a lui Balzac și din comediile lui Caragiale, sau erudiția apostolică a lui Iorga, sau simplitatea judecății complex-logice aristotelice și — apoi — hegeliene, sau fina cruzime a absurdului stilizat de Eugen Ionescu, sau sensul infinitului dat de Brâncuși, sau existențialismul de tip Sartre, sau analiza necruțătoare a mitului ca viață și ca religie în templul gîndirii lui Eliade, sau epocala formulă relativistă intuită de Einstein, *poate că nu este nici o nenorocire dacă nu vor fi cunoscute, recunoscute și pătrunse.* Dar pentru omenire ar fi o nenorocire (sună cam fatalist, dar termenul este justificat) dacă nu am mai crea drumuri care să ajungă, prin simbolismul lor, să creeze, să prefigureze, alte și alte drumuri ale cunoașterii de sine.

Scanned with OKEN Scanner

Se spune că sensul gnoseologic al minții umane este dat de aflarea a cît mai multor elemente componente despre cît mai infime structuri, pînă cînd (chiar așa, pînă cînd ?) *vom reuși să știm totul despre nimic.*

Amintirile nu se termină niciodată. Nici chiar atunci cînd un sistem (o operă muzicală în speță) este înlocuit cu altul. Bunăoară interpreții știu că amintirile studiilor aride se răsfrîng asupra primelor figurări artistice ale unor miniaturi. Dar mai știu că o interpretare artistică o reflectă genetic pe cea precedentă. Ar fi o greșeală de neiertat să considerăm că ce a fost cîndva recreat artistic va fi dispărut și de fiecare dată, în fața fiecărei noi opere muzicale, interpretul este vid de idei și de sentimente și, mai ales, de intenții sau chiar de forțe volitive de exprimare artistică. Îmi apare ca evidentă etapizarea studiului interpretativ, fără a contura absolutist temporal ideea. Asfel, cred că într-adevăr, „la valeur n'attend point le nombre des années", dar nu înseamnă că s-ar putea aborda sistemul cunoașterii unei capodopere fără a avea deja experimentate datele fundamentale ale putinței de analiză și de sinteză. Nu cred că muzica lui Brahms trebuie să fie cîntată neapărat la 40 de ani sau după această vîrstă, dar mi se pare totodată un nonsens ca un interpret să pornească în studiul unei opere brahmsiene, a unei opere muzicale în speță, fără a avea un arsenal corespunzător de aflare a rosturilor sonore ale acelei opere. Mai mult, recomand interpreților să își revadă după ani, în evoluția lor, gîndirea muzicală de la un anumit moment. Și astfel, amintirile ar trebui să rămînă...

Acum și peste o clipă — esența este dată de trecutul care deschide perspective —, judecăm ce facem și mai ales ce dăruim semenilor. Și așa după cum pentru o intonare corectă instrumentele muzicale trebuie să fie acordate, tot astfel pentru o interpretare artistică, simbolică și generoasă, trebuie să fim cinstiți, culți, demni și originali în cunoașterea drumului (textului) pe care îl vom parcurge.

Uneori, amintirile atrag regrete, adevăr ce trebuie anulat, fiind nefast în procesul creator interpretativ, deci și în viață. Acest „uneori" nu justifică aleatorismul comportamental, vezi bunăoară axioma care dă dreptul greșelii să apară deoarece ea ar fi umană. Judecînd filosofic, regretul de a nu fi știut conținutul datelor de intrare (x), poate modifica și datele de ieșire (y) și raportul lor combinatoriu (A) — deci și starea, deci întregul sistem. *Asta ar fi intolerabil !*

Scanned with OKEN Scanner

1.2. SENSUL CERTITUDINII, SAU SIMBOLUL VORBEI „DOR"

Certitudinea în actul interpretativ creator o poate da *unicitatea*; certitudinea valorii sau a nonvalorii. *Duplicitatea* poate ridica un semn de întrebare : actul este o prelungire stilistică a altuia anterior, sau o pastișă a aceluia ? *Împrăștierea* interpretativă în „conceperea" unei opere muzicale conduce la noi dileme : actul devine kitsch, rămîne neisprăvit, este instabil, etc. Voința unicității conduce neîndoielnic pe interpreți la dezvăluirea adevăratelor lor potențe creatoare. Cum spuneam : fie că interpreții realizează *o valoare* inconfundabilă și imposibil de ierarhizat, necesară procesului istoric de evoluție spirituală, fie că interpreții obțin *o non-valoare* categorică și atît de închisă încît nici cel mai libertin sistem de receptare a operei respective nu-i va putea găsi vreo utilitate prin vreo legătură cu adevărul artistic (ce rezultă din analiza amănunțită a textului din punct de vedere componistic — ca structuri muzicale, stilistice, funcționale psihic etc.). *Unicitatea care produce valori este dorul simbolic* al spiritului născător de frumuseți. *Unicitatea care produce non-valori este dorința* materiei de a plăsmui monștri. Dorul simbolic al artistului interpret este dat de *voința dăruirii* sale necondiționate ; linia este studiul operei, planul este înțelegerea acesteia, iar corpul geometric al sferei este întruchiparea perfecțiunii. Studiul operei poate fi o linie sinuoasă, oricum însă permanent continuă. Înțelegerea operei angajează interpretul pe un plan superior al cuprinderii tuturor detaliilor de creație ale concepției stilistice și ale rezultantei emoționale. Perfecțiunea, redată simbolic prin sferă, este veșnic un ideal, care — doar visat și mistuit în dor, înseamnă mult *(multum sed non multa)* ; perfecțiunea redării tehnice lineare reprezintă esența sistemului universal în care s-a angajat interpretul (sau ansamblul cameral) cu *voința unicității,* cu dor. Voința unicității prin exacerbarea dorinței de afirmare a individualității interpretative crează, dimpotrivă un anti-sistem ; studiul operei nu este linear, ci haotic și de regulă depășit cu nepăsare (condamnabilă), într-un timp insuficient dobîndirii unor priceperi tehnice, suficient doar înglobării în execuție a unora sau a altora din dexterități, din acele însușiri (zise) native. Înțelegerea operei nu se face plenar, ci pe secțiuni pur funcționale (aș zice chiar utilitare), or tocmai ignorarea ansamblului de date ce compun o operă poate deforma însăși opera, și deci falsifica interpretarea. Idealul perfecțiunii (nu lipsește acesta nici ființelor negative !) este redat prin aroganța unui pisc ; așadar nu sfera deplină, ci piscul inacce-

Scanned with OKEN Scanner

sibil oricui. Dorința pătimașă de afirmare a propriei personalități interpretative — uneori mai vitală decît dorul esențializat — conduce în voința unicității la ridiculizarea textului operei (se pot face și pariuri în legătură cu cine va realiza performanța de a cînta cel mai tare, cel mai repede, *cel mai — cel mai,* toate fiind piscuri trufașe și anti-artistice), dar actul în sine este cert, categorial și unic. Recomand să evităm, pe cît posibil, dorințele plăsmuitoare de priorități și de superlative forțate.

Ne rămîne dorul suprem și incantatoriu. Dacă ne vom duplicita și împrăștia încercînd să respectăm indicațiile verificate, lăsînd pornirilor lăuntrice un minim de spațiu de manifestare, *dorul va dispărea.* În schimb, vom fi „acoperiți" : interpretarea va fi fost conformă normelor în vigoare („à la manière de...") și va fi fost — pe ici — pe colo — și nostimă, așa cum este a doua tinerețe la indivizii teribiliști. Unii interpreți — preiau maniera de a cînta a muzicienilor autentici, și-și spun că sînt și ei muzicieni autentici, parfumîndu-se zilnic cu ultimile noutăți înregistrate pe discuri sau aflate prin viu grai. Acești pseudo-muzicieni lipsiți de demnitatea tulburătoarelor căutări specifice artei nu trebuiesc urmați. Numai operele autentice sînt — prin unicitate, irepetabile ; falsurile sînt — dimpotrivă, în condiția lor funciară repetabile. O interpretare kitsch sau alta neisprăvită se pot asculta oricînd, după cum un ghiocel de plastic își păstrează „calitățile" oricînd (vară, iarnă). Fragilitatea unuia autentic, de primăvară poate înspăimînta (...). Cum să mai gîndim noi un raport dinamic, dacă el a sunat „așa și așa" la unii mai mari și mai tari ? Facem ca ei și avem ghioceii noștri, oricînd gingași și părelnici, chiar cînd timpul lor a trecut...

Timpul dorului nu trece

Uneori, interpreții se fac că nu știu că este o intolerabilă eroare să te împrăștii pe teritorii aleatorii ; întîmplarea în artă nu poate aduce decît banalități. Lipsind conduita, alegem (să nu faceți așa !) la întîmplare tempi și sentimente, planuri dinamice și frazări (de unele și de altele) doar pentru a nu fi acuzați de lipsa lor. A asculta întruparea sonoră a concepției interpretative — mai ales în stadiul de acumulări — de pe discuri și a accepta explicații din prelegerile unor personalități, nu reprezintă greșeli. Atenție ! Nu ascultăm și nu acceptăm la întîmplare, ci ferm argumentat că ceea ce auzim pricepem și poate să ne creeze *starea de dor,* unică și indescriptibilă, dorul de a fi noi înșine.

Dorul este indescriptibil, cum tot astfel pot fi interpretările unice și autentice. Ce poți spune despre o interpretare certă ca act

Scanned with OKEN Scanner

superior de creație artistică ? Că muzicienii care l-au produs au lucrat intens. *Bine*, dar și alții muncesc cu obidă, și... Că muzicienii care l-au produs au înțeles în complexitate opera. *Bine, dar* și alții, cu carte, pot citi bibliografia exhaustivă despre, și... Că muzicienii au năzuit cu „dor" spre re-crearea acelei creații muzicale. Și atunci, cum poți discerne „dorul" de „dorință" ?

Pe drumul logicii sincerității, într-o enciclopedică demonstrație, muzicienii pot călători înspre fericirea actului interpretativ cert, de valoare, unic, de care le va fi fost dor. *Dacă mimează dorul, totul este pierdut.* Nici o analiză metodologică, nici un avînt imitativ conjunctural, nimic din lumea multicoloră a kitsch-ului nu mai salvează actul interpretativ de la anulare.

Dorul de sublim în artă (interpretativ-creatoare) nu poate fi anulat, și numai o credulitate puerilă în efemer îl poate mistifica. *Spiritul artistic care caută adevărul sonor al operei nu va face pauze de dor al totului-tot din cînd în cînd ;* o dată pornit demersul creației, el trebuie, fără hiatusuri, desăvîrșit ; este și aceasta o teză a integralității. Cum am putea oare (lăsați-mă să întreb fără speranța de a auzi răspunsul de după paginile acestea) să credem că actul interpretativ a fost autentic și necesar istoric, dacă el s-a oprit înainte de a fi acoperit întreg cîmpul de idei și de stări ale operei ? Ar fi bine (= corect și frumos) ca interpreții să nu își imagineze că vor obține, fără dor autentic, o creație interpretativă de valoare, doar din *întîmplarea care face mintea unora să plăsmuiască, din plastic, ghiocei*

1.3. AMBIANȚĂ FAMILIALĂ

Să vorbim deschis despre interpreții muzicieni ca oameni dinainte și de după lucrul artistic pe care îl înfăptuiesc. Ceva aproape misterios ne împiedică adesea să pătrundem în detaliile vieții acestora. Imperativele vieții muzicale fac abstracție, în mod eronat, de ceea ce ar constitui climatul de trai al muzicienilor. Pare un nonsens, dar nu este așa, că interpretul este un individ care are *biorit-murile* atrofiate de regimul de studiu stereotipizat și generalizator. Bunăoară, un interpret ar fi fost un robot umanoid care „exersează" zilnic un număr oarecare de formule tehnice instrumentale pe parcursul unui număr relativ mare de ore ; din cînd în cînd, interpretului îi este dat să „producă" (după unii, să „execute") pe scenă ceea ce el a asimilat într-un timp proporțional cu dificultățile spe-

Scanned with OKEN Scanner

ciale și specifice. Dar există oare *o „tehnologie" a studiului interpretativ*? Dacă „da", ea poate fi generalizată sau chiar uniformizată? Dacă și acum „da", ea are *un randament standard*, cu toleranțe mai mici sau mai mari, antecalculabile? În cele ce urmează voi propune spre analiză cîteva noțiuni de bază ale definirii complexe a personalității interpretului muzician:

(1) bioritmul;

(2) tehnologia studiului muzical;

(3) randamentul.

(1) *La început a fost bioritmul.* El are, pentru fiecare din noi (cu excepția cazurilor patologice, care vor ieși din discuție) trei constituente ciclice:

a. bioritmul fizic;

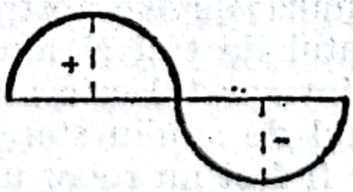
b. bioritmul psihic (emoțional, afectiv);

c. bioritmul intelectual.

De la bun început îmi permit să atrag atenția că această delimitare este pur analitică de drept, fiecare ciclu bioritmic intrînd în conjugare și sub incidența celorlalte două, în fapt. În plus, ar fi de subliniat că fiecare ciclu este de sine stătător, obiectiv și necesar procesului vital; or, a face abstracție de aceasta ar însemna să comitem o gravă eroare de negare a integralității umane. Mi se pare limpede că, pe de o parte, omul fiind un tot funcțional, „orice" cu „orice" din viața sa îl reprezintă, iar pe de altă parte, omul fiind ființă specificatoare și semnificantă acționează „univoc" în desăvîrșirea „unei" acțiuni.

Fiecare bioritm (ciclu) are un punct de pornire mediu, un punct maxim la o pătrime de durată, un punct central mediu și un punct minim la a treia pătrime de durată. Ciclul se încheie în a patra pătrime și se reia din același punct mediu.

Iată schema:



După alți autori, ciclul are două durate (nu patru), primeia fiindu-i caracteristică creșterea spre maxim de la minim, iar celei de-a doua revenirea de la maxim la minim.

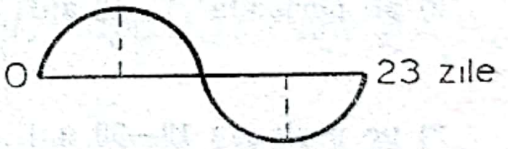
Scanned with OKEN Scanner

Eu voi analiza prima descriere, ca fiind mai aproape de concepția mea referitoare la echilibru ca parcurgere spre maxim și spre minim (extreme) de la și înspre o stare medie confluentă, catalizatoare. În plus, prima reprezentare arată și sinuozitatea mai dinamică a demersului nostru vital, în sensul că zonei pozitive îi sînt caracteristice un suiș (ca acumulare) și un coborîș (ca regres) și că zonei negative îi sînt caracteristice mai întîi coborîșul ce se continuă din zona pozitivă (ca accentuare a regresului, o anume stare de criză) și apoi urcușul (ca redresare la starea de echilibru mediu) ; așadar : *acumulare, regres, criză, redresare.*

(1) (a) *Bioritmul fizic este cuprins pe parcursul a 23 de zile,* avînd ca repere, la cîte 5 zile și 3/4 de zi (un total de 138 ore) cele patru direcții enunțate mai sus. Distanța extremelor (pozitivul și negativul) față de linia medie, de echilibru este mică la începutul vieții, apoi din ce în ce mai mare spre vîrsta teoretică a tinereții, scăzînd pînă la o reducere la 0 spre bătrînețe.. Sinusoida s-ar prezenta astfel :

1) pe perioada 0—10 ani

2) pe perioada 11—20 ani



3) pe perioada 21—40 ani

4) pe perioada 41—60 ani

5) după 61 ani

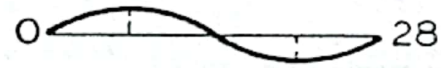
Variabilitatea aceasta este atît de evidentă, încît nu cred că mai are nevoie de comentarii. Este cert *pentru interpretul muzician, perioada sa de viață de pînă în 20 de ani este optimă acumulărilor globale fizice.* Cu atît este mai important ca studiul tehnic, aproape

Scanned with OKEN Scanner

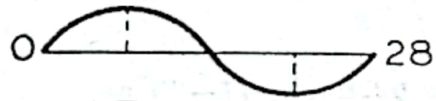
pur mecanic să fie riguros controlat în perioada aceasta, cu cît este în genere știut că definirea personalității nu este desăvîrșită la aceste vîrste. Privit atomic, ciclul bioritmic fizic (de 23 de zile) se desfășoară cu mare precizie și cunoașterea sa ar putea conduce la stimularea energiilor de acumulare cu precădere în prima pătrime (de acumulare) și în ultima pătrime (de redresare), urmînd ca în pătrimile centrale (de regres și de criză) studiul tehnic propriu-zis, fără a fi exclus și nici măcar redus ca timp, ar putea să trateze componente ale artei interpretative mai puțin consumatoare de energii fizice. Schematic, *ar fi de meditat la selectarea procedeelor tehnice de virtuozitate în momentele 1 și 4 ale ciclului și a procedeelor tehnice de expresivitate în momentele 2 și 3.*

(1) (b). *Ciclul bioritmic psihic este compus pe parcursul a 28 de zile*, avînd segmentele de reper la cîte 7 zile (un total de 168 de ore). În diferite perioade de timp ale vieții, sinusoidele schematice ale acestui ciclu vor arăta diferit ca amplitudini ale maximului și ale minimului, corespunzător acumulărilor globale care se intensifică, teoretic, spre vîrsta de 30 de ani, cînd este posibil — în general — să fie definitivate reflexele emoționale ca și dirijarea lor, pentru ca după acea vîrstă trăirile afective să se reducă numeric, dar și să se consolideze. Iată :

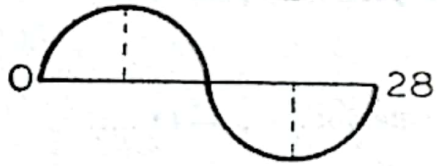
1) pe perioada 0—6 ani



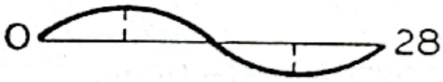
2) pe perioada 7—18 ani



3) pe perioada 19—30 ani



4) pe perioada 30—60 ani



5) după 61 ani

Este de observat că, în cadrul mișcărilor spre maxim și minim, în acest ciclu evoluția pe ansamblul vîrstelor prezintă o activitate foarte redusă în primii ani de viață, o activitate agitată după vîrsta de 7 ani (cînd stările afective pozitive și negative se diversifică), o activitate tulburătoare după vîrsta de 19 ani (cînd stările emoțio-

Scanned with OKEN Scanner

nale pot declanșa energii imense și pot pecetlui caracterul individului), o aactivitate de echilibrare, de justă cumpănire a exteriorizărilor și o delimitare mai precisă a reziduurilor sentimentale după 30 de ani (cînd stările psihice se conturează prin eliminarea oricăror „experimente" sufletești). Găsesc o justificare — nu deplină însă — în așa zisa „politică repertorială" diferențiată pe criteriul receptării sensibile de către interpret a operei muzicale în speță. Elocvent mi se pare spiritul romantic care înflăcărează pe adolescenți și pe tinerii din jurul vîrstei de 20 de ani. Sînt însă obligatorii observațiile judicioase și (pe cît posibil) obiective ale „trăirii" muzicii interpretate. Poate apărea pericolul — în special în momente de acumulare (în primul sfert al perioadei de ciclu psihic) ca interpretările să fie ostentative, declarative, să mistifice textul prin libertinaje incoerente și dăunătoare spiritului chiar celor mai romantice lucrări muzicale. (Nu mai vorbesc de „romantizarea" în expresie artistică a clasicilor, sau chiar a preclasicilor). Dimpotrivă, în momente de regres și de criză (sferturile 2 și 3) pot apărea haosuri de „disperare" interpretativă în care și cele mai clare pagini pot fi cîntate problematic și anxios. În sfîrșit, momentul 4, de redresare, ar putea duce, de asemenea eronat, la timidități interpretative, la aluzii sonore pe care numai îndepărtarea himerelor din momentul de minim pot să le justifice oarecum, dar muzica în sine să nu ceară așa ceva (aluzii), ci exprimări limpezi, directe. Ceea ce îmi apare ca fiind susceptibil de analiză nu este, de fapt, momentul în sine (1, 2, 3 sau 4), ci remanența în lucrul global a denaturărilor pe care le pot produce efectele negative ale uneia din stările afective ale ciclului. În plus, *la vîrsta de 20 de ani, tot universul, și încă ceva pe deasupra — pare a fi cunoscut, stăpînit și chiar posibil de a fi înlocuit.* (...).

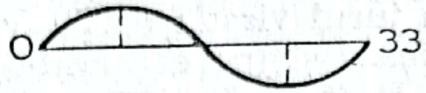
(1) (c) În sfîrșit, ciclul bioritmic cu cel mai înalt grad de complexitate și de atragere a consecințelor asupra interpretului muzician este *cel intelectual,* care *se desfășoară pe parcursul a 33 de zile.* Cele patru momente apar cîte 8 zile și 1/4 de zi (în total 198 de ore). Privit global, acest ciclu are, teoretic, o sinusoidă amplificată progresiv din primii ani de viață (din momentul acumulării primelor date și informații despre mediul înconjurător ; vă mai amintiți de cîte ori spuneați pe zi : „da' de ce ?") pînă la o vîrstă relativ înaintată (să zicem vîrsta retragerii din activitatea socială) cu remarca, de ordin practic, că în jurul vîrstei de 40 de ani se află totuși maximum de potențe intelectuale. În analiza acestui ciclu, diversitatea tipurilor umane normale este colosală, astfel încît dacă bioritmul fizic poate avea un maxim controlabil în jurul vîrstei de

Scanned with OKEN Scanner

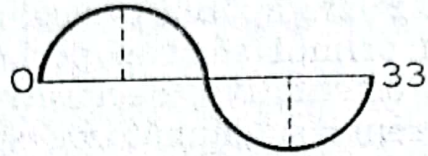
20 de ani, cel psihic spre 30 de ani, în acest bioritm *vîrsta de 40 de ani reprezintă mai mult un indicator numeric,* decît o situație limită experimentabilă. Desigur, „grosso-modo" vom putea și în cazul acestui ciclu să imaginăm sinusoidele generale. Iată-le :

1) pe perioada 0—18 ani

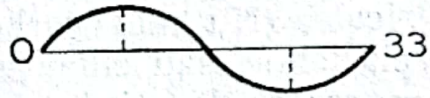
2) pe perioada 19—30 ani



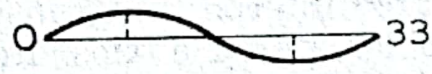
3) pe perioada 31—40 ani



4) pe perioada 41—60 ani



5) după 61 ani



Atrag atenția că bioritmul arată atît posibilitățile de acumulare și performanță cît și momentele de handicap în exprimarea optimă. În cazul ciclului intelectual este o greșeală de principiu să afirmăm că spre bătrînețe mintea slăbește pur și simplu ; apar desigur fenomene de ștergere a informațiilor și de respingere a unor informații noi, dar, totodată, senectutea înseamnă (ar trebui, în orice caz) înțelepciune. Voi aminti că „cine n-are bătrîni, să-i cumpere !" acelora care apreciază *ab initio* că între generații trebuie să fie o ruptură. Dacă toți sînt de acord că bătrînii au fost „în putere" (conform maximului de amplitudine a ciclului fizic) și că au fost „simțitori" (în raport direct cu sinusoidele bioritmului psihic), uităm — cîteodată, și din păcate mulți dintre noi — că ei au constituit *lumi de idei,* pe care generațiile ulterioare le preiau fără prea mult efort și ignoră că ceea ce „este" într-o clipă a fost poate conceput și desăvîrșit într-o viață.

Gîndirea muzicală actuală este rezultatul meditației foarte multor generații de muzicieni. Nu este vorba doar de gradul sporit al analizelor muzicale, ci în special de perfecționarea exprimării (și interpretative) într-un limbaj abstract cum este cel al sunetelor. Voi relua o idee mai veche : oare Brahms ne este inferior pe motiv că nu a creat pentru orgă electronică ? Și nici chiar pentru pianele „Steinway" de calitate supremă azi ? De aici rezultă, cumva, că

Scanned with OKEN Scanner

muzica lui *cu pian* este inferioară pe plan intelectual ? Și, oricum, neputînd să judecăm cu „dacă" istoria, cred că este mai bine ca aceste întrebări să nu mai fie puse. Am ridicat această problemă deoarece prea adesea ele apar în subtextul unor interpretări. Unii, *tradiționaliști,* își imaginează sunetele pianelor din epoca lui Brahms. (Dar Scarlatti ? Dar Enescu ?). Studiul se îndreaptă atunci către sonorități mai acoperite. Alții, *moderniști,* caută efecte sonore pe care le pot da pianele actuale (de pildă la „Steinway" este o pedală, în mijloc, care poate prelungi numai ceea ce a fost cîntat și „prins" într-un moment, efect -- oricît de frumos — pe care Brahms nu avea cum să îl utilizeze). O conciliere între „bătrîni" (tradiționaliști) și „tineri" (nu neapărat teribiliști sau furioși, dar moderniști) pare improbabilă, dar posibilă. Revenind asupra bioritmului intelectual, vom atrage atenția că în primul sfert de timp ciclic, interpreții o pot lua razna spre zone fals novatoare, pot ajunge cu capul în nori. În sfertul al treilea, de criză, poate apărea un fenomen, la fel de nefast, ca interpreții să gîndească cu mintea altora, mustind într-un sos mediocru, cu coloana vertebrală îndoită a prosternare. *Echilibrul este dificil în acest bioritm.* Unii îl refuză, considerînd că ar fi o înjosire, depersonalizantă, dar prin refuz se izolează fără putința de a comunica. Alții îl doresc în sine, ca refugiu al motivațiilor interpretative, înglobîndu-se în datorii la tezaurul celor ce au gîndit ceva, dar prin aceasta nu fac decît un act de prezență — nu de cultură — în aria muzicală a expresiei artistice. Dacă cele două bioritmuri descrise anterior (fizic și psihic) au nevoie doar de un observator exterior pentru evitarea unor catastrofe educaționale (ele sînt de regulă în proporție de peste 50% individuale, personalizate și autoreglabile), bioritmul intelectual impune însă un mentor spiritual, dezechilibrul individului antrenînd altminteri un spațiu cultural foarte larg, iar, dimpotrivă, spiritualizarea sa avînd repercusiuni, uneori, pe plan planetar. Astfel se explică formarea unor „școli" (muzicale de exemplu) renumite, la care ne raportăm permanent. *Istoria omenirii este în ultimă instanță însumarea actelor de cultură,* și acestea sînt efectele imediate ale ciclurilor intelectuale ale generațiilor naționale și universale.

1.4. TEHNOLOGIA STUDIULUI MUZICAL

Aș dori în primul rînd să atrag atenția că, în ansamblu, *rolul prioritar al bioritmului global îl are componenta ciclică intelectuală.*

Scanned with OKEN Scanner

Este de observat și faptul că prin comparația bioritmurilor a doi subiecți se pot crea analogii cu grade diferite de apropiere. Putem interpreta astfel „criza" unui om cultivat și inteligent ca moment al său, dar prin comparație, subiectul respectiv va rămîne superior unui subiect etalonat (prin bun simț și analiză constatativă) cu un grad de cultură scăzut și cu mecanisme de inteligență rudimentare.

În al doilea rînd, „tehnologia" studiului muzical trebuie să fie concepută referitor la un individ anume. Studiul cu plăcere, cu scop, cu interes artistic fiind prevăzut din pornire, adică din momentul alegerii lucrării muzicale ce urmează a fi interpretată, va avea anumite coordonate obiective, dintre care amintesc : imaginarea actului finit ; etapizarea rezolvării structurilor interpretative : convingerea că lucrarea respectivă va conduce la o evoluție de ansamblu a interpretului. Evident, un studiu în forță a unor pasaje delicate, suave, nu este ceea ce ar trebui ; de aceea este utilă (pentru evitarea risipirii energiilor) imaginarea actului finit. În funcție de momentul redării pe scenă (scop de prim ordin pentru interpreți), studiul va avea stadii diferite prin care lucrarea va fi însușită. Pare ridicol să „studiem" (cu oricîtă vigoare, sensibilitate și cultură muzicală — a propos de bioritmuri) un cvartet cu pian de Brahms o săptămînă (zilnic cîte 5—6 ore) pentru a-l scoate în lume. Produsul artistic va fi în cel mai bun caz corect (dar mă îndoiesc și de aceasta). De asemeni, ridicol pare ca un asemenea cvartet să fie „studiat", tot zilnic, 3 ani. Produsul se va deteriora progresiv, pînă la sfîșiere. Stadiile sînt stabilite în conformitate cu nivelul general al muzicienilor. Este evident că unor interpreți cu experiență momentul lecturii, contactul cu lucrarea, nu le va solicita (fizic, psihic și intelectual) eforturi, și că ponderea studiului va cădea pe finisare. Dimpotrivă, dacă din rațiuni de acumulare repertorială, unii interpreți mai tineri vor studia un asemenea cvartet cu pian, tocmai momentul prim va fi extins ; acumularea de date și de informații asupra structurilor sonore fiind decisivă. Finisarea lucrării se va face în funcție de momentul artistic al ansamblului în timp, odată cu producerea de mai multe ori a lucrării pe scenă. Vreau să fiu bine înțeles ! Nu sînt pentru romantismul îndemnului „Cîntați copii, numai cîntați" (parafrază) în sens strict, dar nici pentru amînarea *sine die* a prezentării în public a unor lucrări cu un grad de complexitate mai ridicat. Ar apărea un stupid cerc vicios. Dacă, însă, după acumularea corectă a unor structuri muzicale interpretative, muzicienii se confruntă în mai multe rînduri (în ani) cu publicul, opera recreată prin interpretare va evolua. Deci nu este vorba să fie „propuse" pe scenă lucrări neisprăvite

Scanned with OKEN Scanner

interpretativ, dar este bine ca să fie folosite cît mai multe prilejuri de a evolua fiind în contact cu publicul. „Tehnologia" studiului muzical mai impune și o anumită recunoaștere din partea interpreților că opera în lucru le aduce „cîștig" moral și cultural în ansamblu. A cînta la un instrument „înciudat", că *trebuie*, este o oroare fără margini. Dimpotrivă, a cînta cu plăcerea dobîndirii de noi frumuseți spirituale este un prilej de acumulări, prin studiu, a unor valențe interpretative fundamentale. Spuneam într-un capitol anterior că primul *Cvartet cu pian* de Brahms este dificil, dar dacă interpreții vor avea sincer *nevoie* să îi descopere frumusețea (pe plan pur sonor, dar și pe plan spiritual mai amplu), studiul va fi adecvat voinței de acumulare și va deveni eficient.

Așadar, eficient : deci problema „randamentului". Sigur că mintea limpede a unui copil ar putea, teoretic, să fie populată cu formule de chimie organică. Dar merită ? S-ar putea ca acel copil să le poată reproduce ; dar chiar le-a înțeles ? Un randament intelectual este *o chestiune de mare subtilitate*, de inteligență, de rafinament. În muzică se mai întîmplă ca unor interpreți nu îndeajuns de evoluați (uman în primul rînd, ca ființe biologice) să li se ceară ceea ce spiritul lor refuză să primească. Prin extrapolare, imaginați-vă că un diletant execută o pagină muzicală plină de tîlcuri pe care el nu le poate rosti decît ca pe niște ticuri. Cît de caraghioase par vorbele mari în spusa oamenilor mici... Și invers. Îndemn interpreții să mediteze asupra înțeleptelor vorbe *„non multum sed multa"*. *„Dar, destul de ades, se așază unii la studiu gospodărește, muncind ore întregi și realizează în cel mai bun caz o „mașinație" impecabilă*. Randamentul artistic, fără a exclude corectitudinea execuției, înseamnă, totuși, mult mai mult. În ansamblul cameral, uneori (o greșeală fără seamăn !) partenerii se ascund după propriul instrument nemaiauzind pe nimeni și nimic. Odată, cineva m-a întrebat maliţios de ce am oprit curgerea sunetelor atrăgîndu-i atenția că nu ar fi cîntat cum trebuie : avea conștiința împăcată deoarece cîntase *piano*, înălțimile sunetelor fuseseră intonate corect, etc. ca în știma sa. Dacă ar fi ascultat, ar fi înțeles concret că *piano* (și orice alt plan dinamic) este rezultatul unui raport și, din neascultare, cîntase „prea" (mult sau puțin nu are importanță) și se evidențiase, se singularizase și nu asta trebuia. Studiul său, nefiind comparativ, permanent analitic, se dovedise cu randament scăzut. Se mai întîmplă ca unii interpreți să creadă (că e falsă credința n-ar fi grav, dar ei încearcă s-o impună, ceea ce nu este acceptabil) că unele pasaje (structuri) merită a fi studiate — cele care „se aud", și altele nu (sau mai puțin) — cele care „fac figurație". Imaginați-vă însă că, fiind la teatru, în mulțimea aproape informă, chiar imper-

Scanned with OKEN Scanner

sonală, de figuranți, unul s-ar desprinde de grup ; sau, în loc să fie costumat ca toți ceilalți ar fi îmbrăcat diferit. Ar sări în ochi. Ar strica efectul scenic. La fel și în muzică (în special în cea de cameră). Uneori, într-adevăr un instrument figurează, dar instrumentistul nu poate cînta alte sunete, deoarece efectul sonor global ar fi complet stricat. Aceasta chiar dacă respectivul instrumentist și-a susținut partea în momente de solo cu mare strălucire și cu har. E suficient un moment neinspirat, ca în cel presupus de figurație, pentru ca „randamentul" să se dovedească scăzut și munca să-și anuleze virtuțile (sau, oricum, să și le reducă). Pun, astfel, problema *unui randament constant ridicat în studiul oricăror momente* — fie ele solistice sau de acompaniament. Consider că *studiul amănuntului dă măsura profesionalismului în artă A avea grijă să fie absolut orice sunet cu sens artistic nu este o oboseală inutilă, ci un act de curaj, de voință, în această epocă a vitezei.* Să nu uităm, muzica este muncă fizică, trăire psihică și *inteligență cosmică.*

1.5. DATUL ISTORIC

„Fenomenul istoric ne apare în chip faptic deplin caracterizat prin stigmatele sale stilistice" (Blaga). În acest sens, Brahms a fost artizanul care și-a cioplit monumentul cu strădanie ; deși se pare că i-a lipsit spontaneitatea, dar nu a fost greoi în imagistică. Este artistul covîrșit de datorii spirituale și de ardori sentimentale cumplite. Dobîndește de la Schumann curajul de a intra în templul creatorilor. Se mișcă, uneori copleșit de axiome contradictorii asupra esenței muzicii. Vrea să fie într-un șuvoi, este preluat de un altul. Mai presus de orice luptă de idei, este el însuși. *„Progresul în muzică consistă în dezvoltarea și extinderea metodelor de prezentare a ideilor muzicale (...) Brahms cel clasic, academic, a fost /paradoxal/ un mare inventator, un progresist"* (Schönberg). Tabloul epocii este dominat de cîteva figuri notorii de esteticieni și gînditori ai artei. *Hermann Helmholtz* (1821—1894) scrie în *„Despre senzațiile de ton"* că baza muzicii este fiziologică — și numai indirect psihologică (reluînd afirmația istorică a lui Pitagora : *„Totul e număr și armonie"*) : *„Urechea transformă toate sunetele complexe în oscilații pendulare conform legii vibrației simpatice și consideră ca armonioase numai acele excitații ale nervilor care sînt continue, fără perturbații"*. Pionierul esteticii experimentale, *Gus-*

Scanned with OKEN Scanner

tav Theodor Fechner (1834—1887) consideră, în „*Vorschule der Ästhetik*“ — „*Școala pregătitoare estetică*“, că cele „*trei principii formale supreme sînt : — conexiune unificată a multiplului ; — consecvența, congruența (convenienta) sau adevărul ; — claritatea*“. Această apreciere face aluzie la regula clasică a celor trei unități : de timp, de spațiu și de acțiune, situîndu-se în planul paralel superior acesteia, prin inserția regulii adevărului care poate fi univoc numai în măsura în care s-a desprins de mit și, depășind stadiul demonstrației latente, nebuloase, subiective, se conturează revelator, obiectiv. Unul dintre cei mai interesanți esteți — filosofi ai timpului (cu vădite dominații spirituale asupra structuralismului de tip J. P. Sartre) a fost *Herbert Spencer* (1820—1903) inventatorul Teoriei jocului. El afirma că „*în marile organisme ale naturii și /ale/ societății umane, fiecare parte funcțională și fiecare trăsătură structurală e determinată de utilitatea ei specifică*“. Peste decenii, filosoful român Lucian Blaga nuanțează ideea spunînd că „*eficiența nu poate fi prefăcută în «criteriu» nici de apreciere, nici de alegere (...). Cum vom pune, de exemplu, în comparație eficiența cosmopeei «Faust» a lui Goethe cu eficiența unei operete de Lehar ? Autorul de operete se mîndrește că nu există seară în care să nu i se reprezinte una din ele pe globul terestru. Cîtă vreme «Faust»...*“ (Blaga). Adevărat. Poate doar că se evidențiază încă o nuanță : care sînt etaloanele eficienței ? Accesibilitatea operei, sau confluența cu ideile supremației cosmice ?

În sfîrșit, dictonul : „*figuri dinamice ale sunetului*“, cunoscut și în exprimarea „*forme sonore in mișcare*“, plăsmuit de *Eduard Hanslick* (1825—1904), polarizează, epocal, definirea muzicii. Aceasta consideră (în „*Vom Musikalisch Schönen*“ — „*Despre frumosul muzical*“) că esența artei stă în formele ei de expresie, iar „*muzica /în speță/ nu vehiculează sentimente, ci modele dinamice ale sentimentului*“. Iată o consecință : amintitele prime patru măsuri ale *Cvintetului* nu exprimă o acțiune distinctă sau un sentiment anumit, ci se constituie din valori și înălțimi (plus alte elemente de tehnică de creație) care sugerează un „gen“ de acțiune și un „tip“ de sentiment. Această lumină istorică ne dezvăluie o etapă de desfășurări orgolioase de principii estetice ; asistăm la o dimensionare științifică a spiritului estetic. Cu toate acestea, nu apar concluzii definitive, care să se constituie ca dogmă artistică. Dimpotrivă — literații, în special (printre care îi găsim pe Robert Schumann unul din mentorii lui Brahms, și, mai tîrziu, pe Richard Wagner) lansează un curent definit prin însăși titulatura lui „*Sturm und Drang*“ (în traducere „*Furtună și dor înfocat*“, cu sensul de lirism exacerbat).

Scanned with OKEN Scanner

Tocmai o asemenea epocă se insinuează în spiritul lui Brahms. Se poate afirma sentențios că „*Cvintetul* (...) *este expresia fidelă a perioadei* «Sturm und Drang»“ (Druşkin). Se poate însă presupune că opera aceasta este *purificarea* unui produs anterior — aflat în două versiuni (mai întîi *Cvintet de coarde* — despre care prietenul şi sfătuitorul său, violonistul Joachim spunea : „*Această piesă are o mare putere /de expresie/ ; opera este grea şi mă tem că fără o execuție viguroasă /exagerată ?/ ea nu va suna clar*“, mai apoi *Sonată pentru două piane*, notată ca *op. 34 b.* lucrare executată în public de însuşi Brahms şi un alt mare pianist, Tausig, fără nici un succes însă, fiind totalmente neînțeleasă de auditoriu — (conform unei cronici din 1864, la concertul din 27 aprilie).

Scanned with OKEN Scanner

2. OPERA

Scanned with OKEN Scanner

2.1. Sonatele

2.1.1. CÎTEVA CONSIDERAȚII

1. *Argument.* Logos asupra opțiunii ca atitudine artistică. Eficiența explorării cuplului cameral.

2. Operele :

a. Sonatele pentru pian și vioară :
— *op. 78, în Sol major* (1878—1879)
— *op. 100, în La major* (1886)
— *op. 108, în re minor* (1886—1888)

b. Sonatele pentru pian și violoncel :
— *op. 38, în mi minor* (1862—1865)
— *op. 99, în Fa major* (1886)

c. Sonatele pentru pian și clarinet :
— *op. 120 nr. 1, în fa minor* (1894)
— *op. 120 nr. 2, în Mi bemol major* (1894)

Sisteme sonore. Corelații timbrale. Analiza inflexiunilor temporale. Conotații relative la formalizarea ideilor tematice.

3. Ipoteze fără concluzii. Speculații artificiale și autenticitate în actul interpretativ contemporan.

*
* *

1.1. Cred în simplitatea explicitării actelor artistice.

1.2. Constat, pe zi ce trece, că arta — muzica fiind o ipostază de maximă subiectivitate — există, dacă există, pe deplin purificată, independentă în haoticul joc al întîmplării.

Simplitatea și autenticitatea gestului artistic sînt similare pînă la contopire cu adevărul aerului pe care îl respirăm (în sensul

Scanned with OKEN Scanner

propriu) și cu speranța fiecăruia de a avea dreptul să fie iubit, iubind. Concepe arta, muzica de pildă, ca fiind viața însăși. Știu că viață înseamnă și tot restul ; știu că nu putem să ne detașăm de concretul vieţuirii oricînd și oricum, pentru a ne însuși o mască fericită a înțelegerii unei metafore, pentru a face poezie sau muzică în timpul admis ca fiind liber. Dar știu și mai bine că tot timpul și spațiul nostru se desfășoară liber, fără impunerea prudenței de a ne adapta la ceea ce ar fi „proza“ vieții. Să nu crezi, cititorule, că acum cînd scriu am adoptat fals trăirile profunde ale nevoii de comunicare, pentru ca după ce voi fi obosit cu „filosofările“ să devin superficial, chipurile autentic. Vreau să știi că Brahms, de pildă, a fost om și nimic din ce este uman nu i-a fost străin. A scris pagini muzicale minunate (vezi ce facil este să scrii adevăruri comode ?), dar era tot el cel care se bucura intens mîncînd o friptură anume garnisită (dar de teribilismul acesta ce zici ?). Mai vreau să știi că rîndurile ce vor urma pot fi sobre, degajînd un aer infatuat ; prefer însă *să comunic cu tine simplu.* Cer iertare dacă pare inutil să atrag atenția, dar „simplu“ este altceva decît „simplist“. Pot afirma că tempo-ul finalului Sonatei a treia pentru pian și vioară ar fi greșit gîndit și interpretat în 1 (sau chiar în 2), el fiind „*Presto agitato*“ în 6 (! !), ceea ce (dintr-o dată) devine un act inutil, deoarece *pare* neartistic și oricum ar necesita explicații, pe care cititorul ar putea sau nu să le accepte. Eu trebuie să optez între a avea nimbul celui care rostește adevăruri (acum este 12.33 ; de aici filosofia trecerii timpului și cea a variabilității funcționale a adevărului care este adevăr dacă... nu e nonadevăr, cele două noțiuni antagonice cerîndu-și reciproc *probe* pe care le dau exclusiv una pe seama celeilalte), sau (fiind vorba de „opțiune“ înseamnă că „mai bine“-le meu va decide ce îi este „cel mai bine“) să fiu, de pildă comentatorul contestat și suspectat de a-și aroga dreptul de a analiza ceea ce nu prea mai este de analizat. Altfel spus : ori voi detalia pe zeci de foi și altminteri, tot *adevăruri binecuvîntate, ori* — fiind, cu bună știință, contemporan mie însumi într-un timp cosmic, „o cale — atît de lungă“ — mă voi rupe de prejudecăți. Ai vrea cititorule să demonstrez axiome ? Sau ai dori — fără interese din partea ta, să mă afli, poate regăsindu-te, în muzica lui Brahms ? Eu optez pentru imensa, incomensurabila simplitate de a-ți spune ce gîndesc despre ideile tematice ale Sonatelor lui Brahms în spiritul Meșterului Manole, nu în viziunea turistică a privitorului de monumente. Te rog, acceptă convenția de a pătrunde în universul sonor al Sonatelor și, de acolo, să dăm viață fiecărui sunet-atom-idee, mai presus decît să așezăm aceste Sonate ca niște bibelouri scumpe pe etajerele necesare vie-

Scanned with OKEN Scanner

țuirii compartimentate ; așadar, să conjugăm „a accepta", nu „a tolera".

1.3. Pot reduce existența la „utii" prin ignoranță, astfel poate să fie suficient că respir fără a-mi fi necesară cunoașterea compoziției chimice a aerului care, între altele, dă viață. Dar nu vreau ! Nu existența trebuie redusă la o schemă ci, exact invers, eul existențial trebuie sintetizat în raport cu existența universală. Aerul va exista chiar dacă eu nu îl respir. Tot astfel, vom analiza nu Sonatele în sine ci pe noi înșine, pentru a putea, pios, să pătrundem în lumea lor. Vom reuși, sau nu. Ar fi greșit ca tocmai noi să ne punem problema toleranței. Brahms-omul a creat, permițînd posterității să îl cunoască. Nu este just să avem grosolănia de a-i tolera operele, cînd lăudîndu-l, cînd bătîndu-l prietenește pe umăr. Vă propun, așadar, să pornim într-o expediție „la Steaua", Timpul și Spațiul fiind cuplul creator. Spațiul acustic al cuplului pian-vioară, respectiv pian-cello și pian-clarinet este determinat în creația lui Brahms de coexistența a trei planuri, proprii creatorului : *concepția filosofică a adevărului multiplu, sistemul său componistic original* și o *anume, specifică și intimă sensibilizare a ideii de cuplu*. Nu îți cer să-mi faci concesii ; acceptarea ta, cititorule, de a mă însoți în lumea Sonatelor-simbol, ar fi reflexia axiologică a tezei interdependenței (nu subordonării și nici a dependenței) artistice. Meșterul Manole nu și-a sacrificat femeia și, apoi, pe sine, deci *tot*, pentru ca admiratorii de cîteva clipe ai momentului credinței să fie emoționați de poveștile incredibile și dureroase ale desăvîrșirii sale. Sonatele lui Brahms există dincolo de infatuarea te-miri-cui le știe că sînt și chiar le-a „executat". Drumul nostru către steaua lor este însuflețit de vitezele luminilor galactice.

Vom elimina truismele („Sonata asta — sau astălaltă — este mare și frumoasă, iar partea a doua este un lied tripartit"), cu curajul de a afla adevărul de dincolo de puncte, linii și alte geometrii. De acord (dacă așa este și nu altfel) că lied-ul acela (sau celălalt) este tripartit, dar dincolo de fapt (de „monument") stă ideea. Către idee vreau să mergem, cititorule. Ideea mea este ultima pentru mine, ea nu implică vreo confruntare cu alte posibile idei ; nu sînt posedat de demonul polemicii. Revin la tîlcul vorbelor : „cred în simplitatea explicitării actelor artistice". În primul rînd, explorarea cuplului cameral înseamnă credință în nevoia completării timbrale a unei sfere sonore. În al doilea rînd, simplitatea poate apărea numai din verificarea valorii ei (ce simplă este orice teoremă matematică după ce a fost elaborată, așadar valoarea simplității trebuie înțeleasă și resimțită de ambii interpreți în mod

Scanned with OKEN Scanner

egal, fără intervenţia brutală a bursei valorilor, exprimată în cantitate de sunete. În al treilea rînd, actul artistic trebuie lămurit : statistic — număr de idei tematice, momente culminante etc. — şi sensibil — prin găsirea modalităţilor de expresie adecvate transmiterii unui mesaj. Ştiu pe cineva care crede că muzica cutare ar fi aşa de frumoasă — sic ! — încît interpreţii (mai corect pentru el ar fi : executanţii) nu au decît să o sune. Oricum, adică aici mai *piano*, acolo mai *forte*, mai repejor sau dimpotrivă, în cel mai pur sens mimetic. Cu asta nu sînt de acord. Adunînd cele trei laturi care compun ideea fundamentală a eseului, sintetizînd cele trei planuri determinante în stabilirea spaţiului acustic al cuplului cameral la Brahms, voi mărturisi încă o dată : „cred în „simplitate". De-acum, la drum.

2.1.2. SONATA PENTRU PIAN ŞI VIOARĂ ÎN SOL MAJOR OP 78

Brahms l-a căutat pe Joachim de îndată ce a terminat Sonata pentru pian şi vioară în *Sol major* în vara anului 1879. Din perioade de timp anterioare, biografii creatorului semnalează alte trei sonate : una dispărută în circumstanţe neclare şi încă două distruse de Brahms însuşi după ce le-a compus. Faptul în sine, precum şi considerarea climatului muzical de o deosebită calitate în care istoria îl plasează pe Brahms sînt, cred, argumente puternice în justificarea exigenţei cu care acesta a dat lui Joachim o operă cameral de înaltă valoare. Unul dintre argumentele valorii *Sonatei op. 78* constă în travaliul tematic elaborat în perspectiva obţinerii unei unităţi timbrale, acustice, a celor două instrumente soliste ; nu apare niciodată primordialitatea executorie a pianului sau a violinei, fiind în schimb permanentă întrepătrunderea sonorităţilor specifice fiecărui instrument, cuplarea lor fiind astfel, în premise, just echilibrată. În acest sens aş recomanda interpreţilor acestei *Sonate în Sol major* renunţarea apriorică la orice extravaganţă emoţională izolată de partener , această atitudine artistică va trebui să conducă la obţinerea unei anume sonorităţi globale, de completare reciprocă, în perspectiva emiterii mesajului ideatic corespunzător. Interesant mi se pare a fi şi faptul că tematica *liedului op. 59 Regenlied* transpare în prima şi în ultima parte a acestei sonate căreia i s-a conferit un subtitlu imaginar, potrivit lirismului ei, *Regen-Sonate (Sonata ploii)*. Să observăm acum *suc-*

Scanned with OKEN Scanner

cesiunea ideilor tematice, numeroase — fapt caracteristic muzicii lui Brahms —, idei care se aseamănă multimilor din pînzele lui Breugel cel Bătrîn. Partea întîi este un *Vivace* în 6/4 în care pulsația este ternară ; *„ma non troppo"* se referă la viteza doimilor cu punct. Expresia tempoului rămîne a fi lirică, grija principală fiind ca trecerile peste barele de măsură să nu constituie veșnice poticniri în accentuarea inutilă a timpilor întîi. De altfel, spiritul primei idei tematice se găsește în figurarea liniei începînd de pe timpul 5 ; ar fi greșită denaturarea expresiei primelor două sunete considerîndu-le anacruză preludiată. La cifra 1 a textului găsim o primă idee secundară, discret armonizată în *Si major* cu inflexiuni către *mi minor* care readuc, în *Do major,* prima idee principală. La cifra 3, *con anima,* în *Re major,* violina aduce a doua idee tematică într-o splendidă progresie de registru căreia îi corespunde o creștere dinamică necesară. Un *sostenuto* introduce o nouă idee secundară, pe un fond cromatic, care face o trecere către o revenire a primei idei tematice, apoi apărînd (cifra 5) cea de-a treia idee tematică, gravă, în *Fa diez major,* la pian ; în cursul desfășurării acestei ultime idei, violina contrapunctează cu o linie care va deveni o a treia idee secundară, în *pianissimo e teneramente* expusă, pe rînd de violină, două măsuri, și apoi de pian, alte două măsuri. Îndepărtările tonale se adună, se limpezesc în acorduri de *Sol major, care punctează începutul Dezvoltării.* Tematic, răsună la pian prima idee ; armonia realizată aici încredințează, cu riscuri, violinei rolul decisiv. Riscurile provin din atacul *pizzicato* ; este bine ca sonoritatea să aibă prestanță, altminteri ansamblul va suferi de pe urma mimării unei execuții incomplet finalizate. Dezvoltarea tratează jocul în optimi care a însoțit ideea secundară primă cu o tentă de *fugato,* dar ceea ce se impune este ritmul cu care debutează prima idee tematică, idee care capătă astfel *un sens de maximă cuprindere, ca o fixație sistematică, ca un reper filosofic, ca o rădăcină «sine qua non» a tulpinilor care înfruntă viața.* Trecerea către repriză este făcută de a treia idee secundară, în care simțim fiorul tulburător al inflexiunilor minore. Minor este și planul refluxului tematic. Da, repriza (a 9-a măsură de la cifra 12) este firesc, majoră. *Un anume spirit adversativ îl demască pe Brahms ca fiind un gînditor subtil.* Este mai clară, mai sigură, acea idee care se impune evident, în pofida contrafacerilor ; certitudinea nu poate să existe decît limitativ, dacă face abstracție de îndoială. Acel *sol minor* care se insinuează înaintea Reprizei este similar adagiului *Dubito, ergo cogito.* A-l fi nlăturat ca pe un răufăcător, nu ar fi fost o dovadă de cugetare benefică. *Nuanța ideii prime în sol minor ar trebui să înglobeze un soi de duritate, în*

Scanned with OKEN Scanner

pofida indicației de dolce. Mă gîndesc la duritatea gheții din dulceața liniilor florale de pe ferestrele iernii Remarc, în repriză, doar planul tonal *Si major* al celei de-a treia idei tematice, expusă de pian (cifra 16), precum și faptul că încheierea părții este fastuoasă, declarativă, într-o creștere dinamică pe 21 de măsuri, de la *piano* la *forte*. Reflectați la faptul că fastul nu este ostentativ și veți obține un *forte* autentic, exuberant, sincer, care nu va tortura pe ascultători. Partea a doua este revelația purificării amintirilor. Modulațiile, liniile melodice, poliritmiile, străfulgerările unor accente poartă distincția temporală a rostului virtuții luptei drepte cu viclenia spațiului anost dictat de un tripartit rutinat. Ideile tematice se cheamă în ordinea firească a trăirii lor : de aici rostul exprimării. *Pe pămîntul nostru obișnuit zidim case, dar unele sînt sanctuare care glorifică frumusețea și virtutea, altele simple adăposturi.* Prima idee tematică se sprijină pe terța tonalității de bază, sunetul *sol*, și din rotiri ajunge, modulînd, la *Si bemol*. În măsura a noua, ultima optime a timpului 2 aduce, la violină, o nouă idee, bizară prin exotismul unui răspuns la omonimă — *mi bemol minor*. Apoi, din nou, *Mi bemol major*, eroic, superb în linii de cîte cinci sau trei sunete. În *Più Andante* (care trebuie gîndit a fi mai mișcat decît tempo-ul inițial, fără a-și pierde grandilocvența) un coral, la pian, în *mi bemol minor* modulează la *Do bemol major*, enarmonic cu *Si Major*. Acest *Si, major* și apoi *minor*, introduce o nouă idee tematică, o odaie a clipelor de veghe, în secțiune mediană a părții a doua, în casa retrasă din tumultul pestriț al mulțimii. Violina și pianul se află în același plan sonor ca în acea *indescriptibilă clipă în care trecutul și viitorul se topesc în prezentul efemer*. Aș recomanda pianistului prudența în atac, pentru a nu forța intensitatea instrumentului partenerului : este vorba despre un *forte* intens, nu un *forte* pur-și-simplu tare, zgomotos. Revenirea lui *Mi bemol major* reprezintă începutul unei noi idei tematice, cu un ritm punctat ; atenție, însă, ca raportul ritmic al duratelor să fie corect, fără prelungirea „punctului", altminteri ar părea agresivă (și nu este cazul) o diminuare ritmică a valorii de șaisprezecime. *Adagio come prima* marchează schema secțiunii *A* cu o partidă violonistică dificilă, prin cerințele specifice ale duble-corzilor. Un personaj al epocii, Elisabeta von Herzogenberg, îi scria lui Brahms (la 24 noiembrie 1879, la puțin timp după editarea sonatei) referitor la acest Adagio : „...simt că sînteți un om bun". Și, acest *Adagio*, are rostul său deplin, în atît de des folositul *A-B-A*, să ne facă buni.

Finalul, *Allegro molto moderato* debutează cu enunțul ritmic al melodiei-idee principală din *Regen-lied*, ritm propriu și primei

Scanned with OKEN Scanner

idei tematice din partea întîi. Un nou semn al ciclicității tematice, observat în partea întîi ca fiind o insistență ideatică. La un prim contact, ne putem mira că Finalul are armură de *sol minor*, dar armonic începe în *Re major*; în plus, pe undeva, se aude ideea tematică a părții a doua, în *Mi b major*, ca abia la sfîrșit să ne găsim în *Sol major*, tonalitatea de bază. La cifra 34, așadar, se aude, la violină, ideea tematică primă din *Adagio*. Datorită valorilor duble față de cele din partea a doua, nu există riscul să fie transfigurate neprincipial sensurile ideii; atenție la *legato*, el fiind acela care unifică sensul Din punct de vedere agogic, Brahms cere ca finalul sonatei sale să pulseze extensiv, moderînd totodată și abundența de idei, cărora le dă *reflexul chipului privit în oglindă, într-un moment de retorism sceptic. O sonată este o viață, un destin singular, o trecere algoritmică de la simțire la gest și apoi către morala ce decurge din acțiune*. Finalul are două idei, de egală importanță; una ritmică, care provine din prima idee a primei părți, și o a doua, cantabilă, preluată din prima idee a părții scunde. Consecința: comuniunea metamorală și simbolică a raporturilor de durate și de înălțimi.

2.1.3. SONATA PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ ÎN LA MAJOR OP. 100

A vorbi despre *covîrșitoarea importanță a mediului* pentru artist și creația sa are, aparent, o logică tulburată pleonastic. *Cobori în jos, Luceafăr blînd, / Alunecînd pe-o rază, / Pătrunde-n casă și în gînd / Și viața-mi luminează*! Vulgarizînd în comentariu — ce impietate decadentă! — observăm că invocația (mai mult sau mai puțin) lipsită de viclenie cere o rupere de mediu, imposibilă în esență (în Univers neexistînd sus-jos decît relativ), realizabilă doar, aparent. Dar fie-mi îngăduită relatarea care urmează, asimilată ca fiind o premisă necesară în înțelegerea interpretării *Sonatei în La major pentru pian și vioară*, din perspectiva sintezei finale fond-formă. În 1886, Brahms se instalează pe malul lacului Thun, în Elveția, pentru a sorbi aerul primăverii. „Am găsit o locuință absolut încîntătoare". „Aici este minunat". Declarațiile scrise ale compozitorului redau stări de spirit lipsite de umbrele solitudinii; adoră și admiră tot ceea ce poate conferi garanția unei sănătăți vitale geniului său crator. În casa lui Wihmann, muzician într-o orchestră locală, cînta cu multă plăcere opere de Bach, Schubert

Scanned with OKEN Scanner

sau Schumann în audiența unor prieteni fideli precum Hanslick și Kalbeck ; serile erau încheiate, într-o atmosferă vag mondenă, cu dansul provocat de interpretarea pianistică dată de Brahms valsurilor *la modă* (!) ale vienezului Strauss. Lunilor petrecute în Elveția le datorăm, între altele, *opus-urile 99 — Sonata a doua pentru pian și violoncel* (a cărei analiză va fi detaliată ulterior) și *100 — Sonata de mare luminozitate dedicată pianului și violinei* pe care Widmann o supradenumește *Thuner-Sonate,* dedicîndu-i chiar un poem. Iată, traduse liber, primele cîteva versuri : *„Acolo unde apele Aar-ului, la ieșirea din lac, curg încet către orășel, / acolo unde arborii își revarsă dulci umbre, / acolo m-am tolănit în iarba înaltă ; / dormeam și visam în acea frumoasă zi de vară atît de plăcut, încît abia dacă pot să povestesc...“* //

Dacă mediul și istorisirile vi se par logodite cu „Semănătorismul“ autohton nu e nici o nenorocire. În fond, relația culturală de cea mai mare valoare confirmată este raportul național-universal. Or, germanul Brahms caută și găsește privilegiul limpezirii cețurilor sufletești într-un colț elvețian ; iar noi, români-daci-latinizați cu pleiada istorico-filosofică de atestate (vezi Pârvan, Iorga, Blaga) putem (vreau să spun că avem deplina capacitate energetică de a pătrunde, reconstrui și tălmăci produsele spirituale ale unor spații etno-culturale) să îl acceptăm pe Brahms spiritual, ca fiind al tuturor. Precizez : al tuturor celor care îl merită. Dat fiind că timpul și spațiul nu pot în fond să altereze creațiile în virtutea vreunui criteriu istoricizant sau la întîmplare, rezultă că meritul fiecăruia reprezintă un unicat cu valoare funciară indivizibilă, în această umanitate în care unii semnifică totul doar în formă, prin ierarhii bizare. Pun o întrebare interpreților *sinceri* cu ei înșiși : muzica *Sonatei în La major* poartă în ea eliberarea de tertipuri a omului trup și suflet devotat rațiunii extatice de a avea și a dărui liniște și bucurie. Valoarea creației lui Brahms este solidă, fără străluciri efemere, este serioasă neavînd insolente superficialități. Dacă Brahms a simțit în 1886 că are nevoie de aerul primăverii dinspre lacul Thun și a cîntat la pian valsuri de Strauss, dacă s-a simțit eliberat de convenții și a avut puterea să-și risipească umbrele sufletului cu o glumă și un zîmbet, nu înseamnă necesarmente că în meșteșugul său componistic se va fi insinuat o undă de nepăsare în travaliul ideatic, în construcție sau în tratarea armonică ; nici vorbă de superficialitate în tehnică, componistică, în mișcarea elementelor organice, în procesul tehnologic prin care se conturează „mesajul artistic“. Brahms ne cere să fim autentici, lipsiți de rigiditate, joviali, încrezători în tot ce este frumos, și merită ! Este foarte dificil să explic faptul că această sonată (mai ales primele două părți) tre-

Scanned with OKEN Scanner

buie cîntată cu „inimă bună", cu *acea distincție a mîinilor care mîngîie florile cu rouă — lacrimă de fericire într-o bună dimineață.*

Iată, prima idee tematică din partea întîi, *Allegro amabile*, pare a fi o invitație agreabilă să zîmbim. Ați văzut un zîmbet deschis ? Ați înțelege că această melodie, de o construcție aparte (4 + 1 măsuri) armonizată limpede, nu este conflictuală. Această idee tematică este cutezanța fericirii care, meritul ei este incontestabil, nu a declanșat nici o antifericire. Generozitatea ideii implică dăruirea firească a armoniilor ; trebuie să fie absente contrastele accentuate. Priviți și cîntați puntea (măs. 31) — o idee secundară logic legată de ideea principală — și veți înțelege definitiv — cred — că vibrația sonoră a violinei și acordurile pianului constituie *expresia unei varietăți complementare*, după cum precizia contururilor lacului Thun implică fermitatea culorii profunde a apelor sale. Elementele se completează, nu își dispută întîietăți expresive. *Renunțați la deviza ierarhizării, hic et nunc*, Brahms plămădește lumea bucuriei naturale a completării timbrale. Îmi aduc aminte că odată, lucrînd în clasa de muzică de cameră această sonată, ceream interpreților ei să nu își analizeze comparativ permanent senzațiile acustice, regretînd în permanență că linia viorii este cumva „mai" decît armonia pianalui, sau invers, pentru că *nici conturul nu este nimic fără culoarea conținutului, după cum nici culoarea n-ar avea consistență fără marginile care îi conferă posibilitatea existenței sale univoce, marcînd acel „altceva" dincolo de „ceva"*. Ar zice *un mizantrop* : lacul Thun nici nu este așa de frumos, nici măcar frumos, ba chiar este un lac ca oricare altul și ideile Sonatei sînt cum sînt, oarecare, purtînd e drept însemne brahmsiene dar, de fapt, ceea ce contează în ultimă instanță este ca violonistul să nu cînte fals, iar pianistul să nu cînte prea tare și să pună pedala dreaptă corect ; și, în concluzia concluziilor, ce atîta vorbărie pentru o *Sonată* care este mai slabă (inevitabilele comparații) decît a treia. Dar nu *mizantropilor li se cere să facă muzică !*

Observați legătura intimă intonațională între ideea primă tematică și cea de a doua (măs. 51, teneramente). Mersul ascendent terță-cvartă-cvartă din ambele idei (în prima, valori de pătrimi cu oprire pe pătrime cu punct), *conferă cuplului tematic o identitate unificată, fac ca diversitatea exterioară să se simplifice într-o stare de năzuință extatică de bine sufletesc, fără a apărea raportul învingător-învins Sonata în La major* este pacifistă pînă în detalii : ideile tematice principale din partea întîi nu sugerează o stare conflictuală oarecum tipizată în forma de sonată.

Scanned with OKEN Scanner

Ideile expoziției sînt, fapt caracteristic lui Brahms, capabile să rezolve noi simboluri : o nouă idee secundară, ritmică, la pian (màs. 59) apoi, conchizînd, va apărea (cifra 4) a treia idee tematică în care este prelucrat ascendent motivul de răspuns din măsura a cincea a ideii tematice prime. Jocul ritmic de triolet, ascendența melodică, planul *forte* al ansamblului acustic fac, laolaltă, să integrăm speranța noastră de fiece clipă către bună-starea sufletului în peisajul simțurilor înnobilate de autenticitate, de naturalețe. Dezvoltarea tratează în principal tocmai ideea tematică conclusivă a expoziției, ca un simbol al tonicității creatorului din acele momente de viață. Remarc dificultatea execuției fidele a ritmului (cifra 6), insistînd asupra expresiei : exuberanță, nu trudă. Pianistul se va îngriji de obținerea unui *staccato precis* (Se subînțelege — fără pedalizare) considerînd planul dinamic indicat ca efect al percutării (deci o problemă de tușeu) și nu ca o cerință a creării unui zgomot mare, impropriu momentului (deci brațele să poarte degetele fără a le imprima acestora vigoare și, astfel, sunetelor duritate). Violonistul va observa alternanța pasajelor *staccato* și *legato,* conferind printr-un *spiccato* suplețe, dar și cantabilitatea trioletelor (în special) și prin *legato* de arcuș o tentă ușor depresivă pasajului ritmic care conține șaisprezecimi ; această opoziție expresivă va declanșa (printr-o inflexiune melodică aluziv maghiară) un caracter dansant, relevant al stării de spirit de bucurie sinceră în mediul acelui an 1886. Insist atît asupra stării de fapt a lui Brahms, din dorința de a preciza fără echivoc faptul că o creație (componistică sau interpretativă) este rezultatul direct, meta-ilustrativ al unui anume moment psihic, cît și asupra anumitor date conjuncturale. *În primăvara acelui an, Brahms a înlăturat cețurile nordului natal și filosofiile contemplative, dedicîndu-se bucuriei primare a pătrunderii frumuseții fruste a unui lac cu contururi ferme și culori adînci.* Insist, chiar dacă ar părea evident că, logic, redundanțele îngreunează drumul către rafinament intelectual, deci, și artistic. Partea a doua constituie fuziunea a două ipostaze agogice : *Andante* și *Vivace.* Mai întîi *Andante tranquillo* propune o idee cantabilă în *Fa major* în care linia enunțului dezvăluie, prin ritmul său punctat, exuberanța creatorului. Este interesant de observat că prima frază rostită de violină conține trei propoziții, în care primele două, similare, intervalic progresive, semicadențează pe *Do,* iar a treia, pe o pedală de dominantă, conchide clar pe *Fa.* A doua frază are un aspect asimetric surprinzător, fiind în propoziția a treia, cu o măsură mai puțin, în situația de a cadența aparent modal, pe *re* minor). Simplității bucuriei exprimată de cantilenă, Brahms îi oferă un suport armonic cromatizat vag incert ; constructiv, schemei de succesiuni

Scanned with OKEN Scanner

celulare pare (în numărul măsurilor, dar și în jocurile intervalice), compozitorul îi atacă mecanicismul prin surpriza reducerii cu o măsură a ultimei propoziții. De aici, exuberanța concretă, *savoarea subînțelesului*.

A doua idee tematică apare în *re minor* în tempo *Vivace*, cu aspect de *Scherzo*. Există aici un accent expresiv pe timpul doi, ca într-un „ländler" transfigurat agogic. Recomand interpreților să se îngrijească de păstrarea unității de timp, indicată de Brahms : în *Andante* optimea de metronom = 56, în *Vivace* = doimea cu punct în aceeași pulsație. Ideea tematică din *Vivace* are trei înfățișări, grupate în respectiv 16, 11 și 8 măsuri, cu o reluare a primei sale forme, amplificată.

O nouă surpriză armonică *Vivace* se încheie cu un acord de *La major* care are rol de dominantă pentru *Re major*-ul primei idei tematice din prima ipostază agogică, *Andante*. Însă numai prima frază apare în *Re major*, ultima sa propoziție modulînd la *Fa major* de bază. Fraza a doua este mai amplă decît în prima sa apariției — prin procedee de insistență motivică, dar se încheie la fel armonic, adică printr-un acord de *re minor* în 6.

Vivace este reluat mai mișcat decît prima dată (doimea cu punct avînd valoarea metronomică 66) într-o prezentare mai capricioasă a aceluiași conținut ideatic.

Ca simbol al acestei alternanțe agogice reapare ideea tematică primă în *Andante* într-un circuit armonic bizar : *Re major* (prima propoziție), *Fa major* (a doua) *La major* — *Re major* — *Fa major* (o a treia propoziție, cu rol recapitulativ) și cu încheiere pe un *re minor* devenit familiar ca sublimare a unei persistențe corozive, idee primă urmată de a doua în șapte măsuri spuse *dintr-o suflare*, în *Vivace*.

Finalul are, ca mai întotdeauna la Brahms, un caracter solemn. Am impresia că secțiunile dinaintea finalului sînt — prin analogie cu o partidă de șah — deschideri și desfășurări savante, strategice, cutezătoare, pentru ca ultimele idei tematice ale *Sonatei* să decidă soarta victoriei. Continuînd analogia, acest Final se desfășoară cu piese grele : cîmpurile de acțiune sînt vaste și orice mișcare antrenează viziuni grandioase, fără trucuri dibace, ale unor pioni care insinuează că ar fi regine, *viziuni ale unei grandori superbe asemănătoare apusului de soare care lasă înserării nostalgii, dar conferă nopții odihna speranței dimineții senine a răsăritului unui „mîine" iminent*. Prima idee tematică, expusă de violină este un arc de douăsprezece măsuri, idee căreia pianul îi aduce o idee secundară pe patru măsuri în chip de replică. Urmează un dialog între cele două instrumente bazat pe celula originară a primei idei tematice,

Scanned with OKEN Scanner

dialog care conține teza și antiteza jocului terță majoră — terță minoră. Antiteza declanșează o dezvoltare a întregii idei tematice pe fondul unor acorduri arpegiate la pian. La cifra *23* reapare ideea principală, la violină, cu completarea în replică a pianului. La cifra *24* apare o nouă idee tematică, temătoare precum umbrele înserării, într-o aluzie de *fa diez minor*, idee construită din arcuri arpegice de mică întindere, cu izbucniri dinamice, cu oarecare inconstanțe agogice. Cu 11 măsuri înainte de cifra *27*, pianul readuce prima idee tematică în *Re major*, cu un acompaniament în *staccato* și cu un contrapunct în triolete la violină, într-o atmosferă care ar putea fi apreciată ca circumspectă : lupta pe tabla de șah se dă pentru o zonă din care oricare ar ajunge să o domine ar căpăta o opțiune de victorie. Reapare tratarea terței minore într-o agitație surdă a arpegiilor de la pian. La cifra *28, ideea tematică primă reapare ca un punct de sprijin care ar răsturna Universul. De unde să luăm însă pîrghia pe care să sprijine planeta reversibilă ?* Pînă la ultimele măsuri autocrate, ritmul incompatibil 3 cu 2 ne înfioară, iar unele cromatizări întîrziate amenință stabilitatea tonală a lui *La major*. Dar, *plagal și reflexiv, Brahms ne propune remiza.* În ultimă instanță trebuie să o acceptăm ca pe o victorie. Seara s-a încheiat ca timp formalizat. Umbrele ei s-au risipit. Noapte bună ! Mîine dimineață, cei ce au ascultat *Sonata* astfel interpretată ar putea fi mai drepți. *Sonata op 100 în La major este (țîi minte, cititorule ?) dedicată luminii : Ci eu în lumea mă simt / Nemuritor și rece/.*

2.1.4. SONATA PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ ÎN RE MINOR OP. 108

2.a.3. Să lăsăm Istoria să așeze portrete în temple epocale sau în simple albume de familie și să acordăm fiecărei clipe dreptul de a fi prima într-o nouă eră.

Sonata op. 108 este un portret sentimental al timpului basmelor, retușat cu măiestrie pentru a întruchipa prospețime și pus pe o filă a unui album fără amintiri. Sonata op. 108 în re minor este nostalgia dragostei de viață.

Formidabilă, entuziasmantă succesiunea zonelor tonale ale celor patru părți : *re minor — Re major — fa diez minor — re minor*. Dar legătura este de-a dreptul *fascinantă*. Partea întîi are o expoziție în *re minor*, o dezvoltare pe o pedală de *la* și o repriză care se încheie, ca o pornire imaterială spre neant, în *Re major*.

Scanned with OKEN Scanner

Partea a doua este un *Re major* perpetuu, posesiv. Partea a treia, ca o ironie a soartei, exacerbează sunetul *fa diez* — creatorul terței majore a primelor două mișcări, atribuindu-i-se rol de tonică, iar ceea ce fusese dominantă, *la*, devine terță modală. Secțiunea mediană a părții a treia ne vorbește despre un *Do major* și un *fa minor*, pentru ca reluarea primei secțiuni să readucă *fa diez minor*. Finalul începe din *La major*, relativă a tonalității părții anterioare, dominantă a tonalității de bază. Pătrundem apoi într-un *la minor* escamotat de elanul melodic al unor basi care intonează tetracordul *mi — fa diez — sol diez — la*; acest ultim sunet, *la*, se află în contextul armonic al unui acord micșorat *(re diez — fa diez — la)* ca treaptă a VII-a a lui *Mi major*, nu ca fiind tonică firească a lui *la minor*. Armoniile sînt dezlănțuite; se aud acorduri de *sol minor*, de *mib minor*, de *fa minor*. Sîntem departe? Sîntem aici, în *re minor*. O confirmă cadența ultimelor șapte măsuri. Cu numai o măsură înainte muzica părea că se oprise pe un *Sib major*, instabil și rămas trei timpi în rezonanță fără fundamentală! *Și te-ai dus, dulce minune...*

Analizei statistice, îi voi contra-propune studiul unor principii expresive. Așadar să-mi fie îngăduit de a trata doar cîteva zone ale discursului muzical.

În partea întîi, momentul de cea mai extinsă forță creatoare este Dezvoltarea. În această secțiune fundamental mi se pare a porni de la considerarea prelucrării polifonice a ideii tematice principale. Poate părea ușor extravagant, dar *voi recomanda să fie reconsiderată frazarea unui motiv melodic de bază, aflat în măsurile 5, 6 ale Dezvoltării* (care începe de la cifra 5 a textului). Astfel, logic, motivul se încheie în prima optime a măsurii a 6-a (la pian) contrar legăturii care ar indica un început nu un sfîrșit de la acea optime. Frazarea se cere, muzicalmente, modificată în special la violină (măsurile 6, 7 ale secțiunii în discuție) atît prin mișcarea arcușului *(fa diez* legat de sunetele anterioare) cît și printr-o tehnică de vibrare a aceluiași *faz diez*, tehnică menită să diferențieze un sunet care aparține unui motiv tematic de următoarele sunete care contrapunctează. La pian diferențierea se va realiza printr-o dihotomie dinamică : *do diez* (măsura a 6-a) fiind mai tare (în relație cu sunetele anterioare lui) decît sunetele care îl succed. A propos de dinamică : planul dinamic al întregii Dezvoltări este foarte scăzut — *pianissimo* cu creșteri abia sesizabile. Un rol decisiv îl va avea egalitatea sonoră a pulsației de pătrimi plasată la mîna stîngă; mare grijă ca pe timpii întîi unde apare dublarea la octava inferioară să nu se audă accente. *Aceste pătrimi sînt crezul funciar în echilibru, în stabilitate ca desăvîrșire, nu tropăială insolentă, chiar dacă este*

Scanned with OKEN Scanner

în van, pe vreo punte a suspinelor. Un alt moment de referință a ceea ce poate fi definiția splendorii este încheierea primei părți. După ce șoaptele rămîn într-un echivoc disonant pe subdominantă să-și amestece rezonanțele, urmează șapte măsuri despre care cîndva poate, cineva va scrie un poem ; acum, acel poem este trăit și făurește pentru viitor simboluri (metafore) nicicum trecătoare. Iată un posibil rezumat : violina intonează ideea tematică principală, strigînd în *forte* dreptul la vox finalis, renunțînd la acesta și acceptînd să reia pedala de *la* a pianului din Dezvoltare ; toate acestea în *re minor*. Pianul acceptă *convenția* acompanierii vocii principale, metastructurînd nostalgiile (care altfel puteau fi și — iată — nu sînt simple tînguiri neputincioase) în arpegii suinde de *Re major* (sec vorbind, un *Re major* cu treapta a VI-a coborîtă). Apa de izvor o sorbi, dacă ești însetat de autentic, îngenunchind în fața lui și primindu-i în palme șuvoiul.

Partea a doua, *Adagio* — în *Re major*, solicită interpreților *atenția lucidă*, fără de alunecări sentimentaliste, asupra frazărilor și a dinamicii.

Încă de la început, violonistul are de învins dificultăți de arcuire a motivelor care alcătuiesc — în pofida unui ritm repetitiv, o melodie de suflu larg, generos. Pianistul, de asemenea, are în acompaniamentul inițial frazări care impun o rigoare a exprimării sonore exemplară, chiar demonstrativă. Este de observat faptul că în arcul de durata unei măsuri, găsim evidențiat armonic un alt arc, prin care timpii 1 și 2 se adună, iar al treilea se separă. Consider a fi deosebit de importantă reliefarea frazării, deoarece succesiunile (evenimentele) armonice, atît de expresive, ar putea fi altminteri cauza unei învolburări mai degrabă neliniștite a întregului sonor și nu este cazul. Revenind la problematica arcușelor țin să subliniez că frazările sînt parte esențială a expresiei melodice și nu pot sub nici un motiv (ar fi „mai bine“ așa sau altfel) să fie ignorate. Iată, bunăoară, cum apare motivul tematic inițial în prima măsură în comparație cu poziția sa din Coda părții, cu 9 măsuri înainte de bara finală. În acest ultim loc, motivul este scindat, șaisprezecimile de pe timpul al treilea, separate cum sînt, deci cu un ușor accent expresiv, vor exprima un vag sentiment de oboseală, poate chiar de neputință...

Datorită faptului că Brahms nu a notat în partea violinei, la începutul ideii tematice prime, în mod explicit, un plan dinamic, ci a găsit de cuviință să sublinieze printr-un *espressivo* caracterul oricum evident „declarativ“ al melodiei, mulți violoniști încarcă textul cu denaturări „romanțioase“ atît la mîna stîngă, cît și la mîna dreaptă. Nici Brahms, nici scriitura pură a textului nu impun exe-

Scanned with OKEN Scanner

cutarea pe coarda *sol*. Oricît ar fi de frumoasă o sonoritate, ea nu trebuie să constituie scop în sine. Nu cred în „alunecări", acum și aici ; dimpotrivă : ideea tematică are — și dăruiește — frumusețe clasică, severă, prin ea însăși — fără artificii.

În măsura 21 apare o idee tematică pronunțat ritmică. Atenție la jocul subtil de valori : în prima măsură optimea de pe timpul al doilea are două puncte și făurește — împreună cu treizeci — doimea care o urmează o „pată de culoare" maghiară. În plus, această idee mai deține două caracteristici : dinamica abruptă (două măsuri în *forte*, următoarele două în *piano)* și armonizările pianului, întrerupte prin pauze pe timpii trei în primele două măsuri, apoi, în următoarele, cu valori ce se leagă unele de altele.

Înainte de revenirea primei idei tematice dominante expresiv, ne putem acorda un răgaz de meditație asupra unei idei instabile armonic, care apare cîte patru măsuri la pian, la vioară și apoi din nou la pian (de această dată cu caracter concluziv și modificată în consecință), idee extrasă din acompaniamentul deloc obscur sau cumva convențional de la începutul părții. Legăturile ideii cu acompaniamentul inițial sînt două : frazarea (iat-o, din nou, evidențiată funcțional) și estetic și desenul (cvartă descendentă și repetare a sunetului de pe timpul al doilea). Deosebirile (în fapt, prelucrarea) sînt la nivelul calității cvartei (acum, micșorată, ceea ce îi dă un aer de mirare ușor vexată) și la cel armonic (în acompaniament timpul al treilea, beneficiind de mișcarea unei voci interioare, schimbă vădit atmosfera armonică, în timp ce, în această a treia idee tematică, timpul al treilea reia — întărește ? — armonia de pe al doilea timp). Măsurile a treia și a patra ale acestei ultime idei sînt frazate (!) astfel încît modifică pulsația ternară. Brahms creează o polimetrie, pe care o va relua în propoziția a treia a ideii, la pian și o va pune în legătură cu poliritmia prezentă la reluarea secțiunii *A*, cu prima idee tematică, în acompaniamentul pianului. Polimetria (frazarea „binară") am găsit-o și în acompaniamentul pianului înainte de a doua idee tematică. Legăturile acestea conferă, în fond, soliditatea ideatică a părții întregi.

Ideea tematică secundă apare în altă zonă armonică și — prin repetarea sa, precum și prin construcțiile ritmice de la pian, dar și prin dinamică, devine punctul culminant al părții, cîștigînd astfel foarte mult în pondere expresivă. Cele două idei se confundă aidoma unor constituente ale formei sonată. Cea de-a treia idee menționată poate avea rol fie de concluzie a expoziției, fie de dezvoltare. Ceea ce este cu adevărat important pentru interpreți este redarea (tălmăcirea) și definirea unei „lumi" sonore complexe. Elementele expresive abundă : frazări, planuri dinamice (și nuanțe ;

Scanned with OKEN Scanner

vedeți măsurile 40—41 în care doar la pian este notată diminuarea, chiar pînă la *piano)*; elementele de construcție (armonii diverse și chiar surprinzătoare — ! ? —; vedeți, bunăoară, prima măsură. timpul 1 *Re major*, timpul 2 *La major*, timpul 3, *fa diez minor*, într-o linie care parcă invita un *Re major* să stea melancolic nu numai prima măsură, dar chiar și a doua, însă în a doua mai apare și un *si minor*, apoi, *Re*-ul de pe timpul trei care conduce la un *mi* cu septimă în măsura a treia, unde „lucrarea" melodiei părea, pe două măsuri să fie numai de *La*, de dominantă).

Din fericire, cei doi interpreți sînt în această parte, parcă mai mult ca în altele, împreună și nu singuri... Linia melodică „spune" adevărul său numai în rezonanța armonică explicită; altfel, cade în desuetudine. Cu atît mai mult dacă ar aluneca... Dar, mai bine să credem în virtuțile expresive ale textului și să admitem că Brahms a știut ce vrea și a notat, fidel lui însuși, gîndurile, stările, „povestea". Ce nu a notat, revine interpreților să creeze: cît (și cum) se vibrează, dacă (în funcție de calitatea instrumentelor) se adoptă o scară sau alta dinamică, viteza de curgere efectivă a sunetelor (*Adagio*, dar cu ce valoare metronomică? aceea, nu alta?). Să mai credem că această parte (în general mișcările lente introspective) nu este o competiție demonstrativă de virtuți tehnice, ci un zîmbet care desparte trecutul prezent în simboluri de trecutul irosit... Să fie oboseală, totuși, în acele două valori de pe timpul al treilea în prima idee tematică (cu 9 măsuri înainte de bara finală)? Să fie (*Re major* cu septimă mică!) acceptarea depărtării de trecutul copilăriei sau al adolescenței? (Aici armoniile dau alt contur melodiei, nu-i așa?). Oricum, frazarea și dinamica — așadar notațiile, trebuie să fie cele care sînt. Înțelesurile — așadar conotațiile —, sînt cele care trebuie.

Partea a treia are o zonă luminată de *aparența unui paradox*: prima idee tematică este minoră, construită în planuri descendente (atît linear, cît și progresiv) și își bazează expresivitatea pe o frazare asimetrică. Cu toate acestea nu este depresivă. Îmi vine acum în minte sensul comic, prioritar eronat, dat în general capodoperei dramatice de anvergură filosofică *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale. Fără a intra în detalii, afirm că dată fiind consistența desăvîrșită a personajelor care, fenomenologic, construiesc acțiunea, această operă este o... dramă. Revenind la *Un poco presto e con sentimento* din *Sonata în re minor*, paradoxul constă în faptul că nu gluma primează, ci amărăciunea formulării ei. Revolta este promptă în secțiunea mediană relevată anterior datorită structurării tonale. La cifra *21 aflăm în numai patru măsuri, printr-o tehnică de acorduri în contratimpi, că viclean nu înseamnă subtil și este*

Scanned with OKEN Scanner

bine ca lipsa de fermitate să nu mai fie calificată drept delicatețe. Aceste măsuri sînt o punere la punct. Brahms ratționează asupra glumei ; o califică drept amară și o înlătură. Crede el că poate ! Gluma revine, în *forte*, ironia ei fiind acum de-a dreptul sarcasm. Încercați, vă rog, să studiați aceste două apariții : la început viclenia ironică, în *piano*, acum (a cincea măsură de la 21) sarcasmul pustiitor, în *forte*. Studiul ar trebui să urmărească evidențierea expresivității diferențiate.

În partea a treia, foarte interesantă este și *Coda*. Ideea de bază (o scrisorică s-a pierdut ; dar era „de amor" ; dar mai ales era de la *ea* — către *el* — cine nu trebuia ; de aici tot restul) conținea cîteva celule : una de bază enunțiativă exprimată prin două sunete identice, o a doua particularizantă exprimată prin trei sunete dintre care ultimele două sînt repetarea primei celule, dar tocmai primul sunet fiind diferit *(la* — față de *fa diez)* și frazat anapoda, creează interesul (celula aceasta se repetă) și apoi, în sfîrșit, a treia exprimată prin cinci sunete care sînt tot cele dinainte plus unul care le relaționează (sunetul *sol diez)*. Observați așadar : prima celulă — scrisorica, banalul enunț ; a doua celulă — elementul disociativ „de amor" creează (și insistă prin repetiție) interesul și neșansa care produce drama ; a treia celulă este relativ la primele două cea mai amplă, informativă, „de la — către" și tocmai liniuța de unire este butoiașul de pulbere pe care întotdeauna se găsește cineva care să îl facă să sară în aer. Observați în continuare : ideea nu este depresivă, pare o șotie care va avea „happy-end". Aici este paradoxul.

Voi încerca să explic ceea ce cred : *Presto agitato,* partea a patra, este în 6 ; nu în 1, sau în 2, cum se cîntă adesea. Întreaga forță de persuasiune va reuși — poate — să învingă obișnuința unei execuții angoasate. Să încercăm, un prim argument (interogație emoțional-estetică) : nu credeți că sună mai curînd eroic *(Chevaliers de la Table Ronde)* în loc să fie agitat *(Mircea însuși mînă-n luptă vijelia-ngrozitoare, / Care vine, vine, vine, calcă totul în picioare /)* ?

Mai încerc : cîntați într-un tempo rapid, așa cum „se face" ideea tematică secundară (11 măsuri înaintea cifrei 27) enunțată de pian, în *Da major* (cu ulterioare inflexiuni modulatorii). Cum a sunat ? Apoi cîntați această idee într-un tempo care va fi dat primei idei tematice agitație (în metrică de 6 ! ! !), iar acum, celei de-a doua solemnitate, pătrunderea filosofică. Comparați. *În orice caz, Brahms nu cere modificări de tempo ; pornind de la acest adevăr și considerînd tot ca adevărat și postulatul diferențierilor expresive ale celor două idei tematice, rămîne să se impună de la sine concluzia că trebuie găsit un tempo care să poată transmite, în curgerea sa implacabilă, sensurile adecvate.*

Scanned with OKEN Scanner

Tot despre Final încă vreo cîteva cuvinte. Ideea tematică numărul 3 (o măsură după cifra *28)* este din lumea lui Schumann : elanul și individualitatea (vezi analiza anterioară asupra jocului tonal) sintetizate printr-o tehnică de polifonizare cu vaste posibilități expresive ; contrapunctul este, el însuși, un punct muzical complet semantic. Dacă mediul, climatul artistic și filosofic și stările psihice pot decide sfera unui act de creație *(lumile spirituale secante a doi creatori cu stil de marcă istoric-culturală, perfect individualizate), mi se pare a fi o necesitate de a confirma valoarea unei creații, și mai ales de a o îngloba și justifica într-o arie meta-axiologică. Sonata op. 108 în re minor pentru pian și vioară* este o astfel de valoare. Horațiu : *Cerul deasupra-ți schimbi, nu sufletul, marea trecînd-o.* Aceasta mi-o spune și Eminescu într-un poem programatic : *Pentru tălmăcirea Aforismelor lui Schopenhauer.* Ar trebui să cîntați *Sonata op. 108* numai dacă puteți crede în autenticitatea ei particulară și generală, *ducînd lucrul de la obiect la noțiune și sunetele de la emisie la mesaj.*

2.1.5. SONATA PENTRU PIAN ȘI VIOLONCEL ÎN MI MINOR OP. 38

2.b.1. *Sonata op. 38 in mi minor pentru pian și violoncel* este *opera princeps* a ideii de cuplu cameral în creația lui Brahms, compusă pe durata a trei ani (1862—1865) și publicată în al patrulea (1866), operă desăvîrșită ca o bijuterie de maestru, eliptică de secțiunea Adagio. Ar trebui să reflectăm puțin asupra datelor de proiect artistice care, transfigurate procesual, se concretizează în acte artistice. Ca regulă generală, consider că un creator imprimă primordial o mișcare centrifugală elementelor universului său ; în opoziție, mișcarea de rotire a datelor se supune și unei forțe centripete, care ar avea rolul să „depună" într-un centru de esență umanistă acele înțelesuri de bază ale valorii umane. Consider că cele două forțe sînt inegale în spațiul artistic. Ați observat, poate, că dacă încercăm să ne exprimăm opiniile despre o operă artistică (de orice factură) vom rosti unele generalități și cîteva specificități ce se vor fi impus după criteriul stimulului dominant. Cred că acesta aparține forței centripete. *Misterul cîntării și aflării desăvîrșirii este însă apanajul celeilalte forțe* care încearcă, să facă scăpate minții și sufletului acele elemente ideatice pe care creatorul le oferă numai intuiției interpretului, nu și experienței muzicale a acestuia, le lasă la nivel sugestiv, neclarificîndu-le. Vi se va părea desigur o

Scanned with OKEN Scanner

mare cutezanță din partea mea să aduc acum în discuție ideea că, poate, *Brahms a preconizat, prin excluderea „de facto" a secțiunii lente din Sonata op .38, așa-numita muzică gestuală din arsenalul artistic contemporan.* Creatorii zilelor noastre (John Cage, de pildă) exacerbează expresiv pauza, liniștea, starea imaterială, impunînd o reveberație a simțirii, a gîndului. Atîta doar că „gestual" implică exhibarea mimică a unei posibile (a oricărei aleatorii sau nu posibile) muzici, pe cînd Brahms lasă *un vid de nepătruns în jurul unui „Adagio" care există, dar pe care numai el îl știe, îl are, îl desăvîrșește ; un Adagio care a implodat ca un astru care nu mai reflectă nici o lumină a ultraenergiei sale.*

Tot ce am mărturisit pînă aici referitor la jocul forțelor centrifuge și centripete are două finalități : prima este expresia convingerii că absența părții lente (sau a oricărei alte structurări de arhitectonică muzicală sau de orchestrare a unei idei tematice) nu este o întîmplare, ci un fapt deliberat al creatorului ; a doua este sugerarea unei stări speciale de liniște pe care aș recomanda-o interpreților, în virtutea căreia *aceștia ar trebui să prelungească așteptarea atacului părții a doua după ce ultimul acord al părții întîi se va fi stins.* Referitor la această a doua idee mă gîndesc că publicul, oamenilor cărora interpreții li se adresează, trebuie să înțeleagă, din tăcere, că *„universal" nu este neapărat o aglomerare de impulsuri sensibile. Icoana stelei ce-a murit / Încet pe cer se suie : / Era pe cînd nu s-a zărit, / Azi o vedem și nu e / /* . Partea întîi, *Allegro non troppo,* debutează cu ideea tematică principală enunțată de violoncel într-un *mi minor* de trist elan, acompaniată de acordurile în contratimpi ale pianului. Ideea se însuflețește armonic prin căutarea energiilor majore pe care pianul i le conferă (cifra *1*) grație unei vitalități latente, dar viguroase. În acest moment aș recomanda ca planul dinamic să fie mai ridicat în comparație cu cel din începutul sonatei. Practic, dacă la început ideea era enunțată melodic de violoncel (cu o sonoritate adecvată rostirii unei idei cu sunete vibrate intens) dar era acompaniată discret de acorduri temătoare și cu o mimare de stîngăcie plasate în contratimp (cu o sonoritate învăluită într-un plan dinamic foarte scăzut), în momentul preluării ideii de către pian (în *Sol major,* la cifra *1),* violoncelul va executa o contramelodie cu o sonoritate convingătoare, în planul dinamic al unui *piano* de o oarecare consistență, cu sunete vibrate. Altfel spus : la prima apariție avem de-a face cu o melodie-*piano* cu acompaniament-*pianissimo,* iar la a doua apariție a ideii tematice principale, tehnica creatorului cere o tratare polifonică a două melodii — prima-idee tematică, a doua-contramelodie (în care apar și motive ritmice de triolete de pătrimi care

Scanned with OKEN Scanner

prelucrează un pasaj astfel articulat ritmic din fraza a doua a ideii tematice prezentate de violoncel în măsura 11) — ambele melodii fiind pe planul dinamic *piano, dihotomia realizîndu-se prin divagația timbrală*. Așadar, à propos de nuanțele rezultate (principiu dinamic cameral), vom considera ca fiind mai intens, mai prezent planul dinamic al enunțării ideii tematice în zona tonală a relativei tonalități de bază (la cifra *1*). După o progresare a unui motiv de arpegii (în *Do* și în *Fa major*, ca o încercare de anihilare a tonalității „*mi*" și o sugerare a unei inflexiuni modale pe aceeași *vox finalis*, datorită coborîrii treptei a doua), muzica își găsește un efemer echilibru într-o cadențare pe *mi* urmată de o nouă încercare de distrugere a treptei a II-a, de această dată cu scop modulator. La cifra *2* ideea este prelucrată printr-o cromatizare intensă, cu un acompaniament activ, pornind din *Do major*. Această punte conduce armoniile (aproape în spirit clasic la contradominanta *Fa diez major*) către o nouă idee tematică (a cincea măsură de la cifra *3*, cu anacruză). Această idee prezintă un interes dublu : pe de o parte este plasată în zona tonală a lui *si minor* (o nouă aluzie modală ca o treaptă a V-a a unui eolian pe *mi*), iar pe de altă parte reprezintă o idee de tratare polifonică, și anume într-o imitație canonică (violoncel-pian) în *stretto*. Ca un posibil revers emoțional, *o privire prospectivă stenică*, apare — cu rol concluziv al Expoziției — cea de-a treia idee tematică ; în *Si major*, exprimată într-un joc *ostinato fa diez-si* în sens descendent la pian și la violoncel, ca fundal al enunțului melodic armonizat al unei idei lirice, cromatizate, în *pianissimo*, mai întîi la pian și apoi la violoncel (14 măsuri înainte de bara dublă a primei volte). Dezvoltarea este o pledoarie în favoarea rafinării existenței înseși. Ideile tematice juxtapun noi sensuri și conexiuni expresive fondului primordial expozitiv, după cum cauzele generează efecte, iar acestea din urmă devin la rîndul lor cauze declanșatoare ale unor alte efecte, într-un șir neîntrerupt. Astfel, ideea tematică primă este legată organic de a treia idee tematică, una cu profil melodic (în *Sol major*), cealaltă prin frazarea tipică binară cu acea inversare specifică a accentuării (într-un plan cromatizat intens). Prelucrarea ideii tematice secunde apare (la cifra 7) în *fa minor*, după ce un motiv ritmic pregnant (anacruză la cuplu acordic a pian) însoțit de un *ostinato* de salt de două octave (prin arpegieri, la violoncel) va fi fost socotit de creator ca punct culminant dinamic. Ideea tematică secundă este subliniată în planul *piano* și într-un *Sol major* de un efect surprinzător (cifra *8*), ca pregătire a tratării ideii care a constituit punte între primele două idei tematice. Se confirmă adevărul că *în concepția lui Brahms, punțile nu erau*

Scanned with OKEN Scanner

simple pasaje, ci reprezentau acte opționale de relaționare a expresivității și valorii ideilor de bază, fapt în sine novator. Superb echivocul tonal al trecerii către Repriză : un arpegiu la pian, ascendent, în care pedalizarea face abstracție de sunetul *si* (de fapt fundamentala unei none de dominantă) și lasă armonicele să se așeze pe sunetul *fa diez. Repriza* (cifra *9*) este normală, așa cum virtutea este firescul temerarilor și viața celor vii. Ideea tematică terță este prezentată în *Mi major,* ceea ce, recunoașteți sau nu, are — chiar dacă planul dinamic este *pianissimo* — forță : *forța de a chema prima idee din elanul trist al trecutului minor în consistența încrederii în prezentul major.* Îmi permit să indic un *ritenuto* pe ultimile trei măsuri. Ultimul acord, aș recomanda, trebuie să dureze atît cît îi permite sonoritatea și susținerea la pian, respectiv la violoncel, adică ar trebui hiperbolizată coroana „corolă de lumini" într-un timp definit doar prin abstracțiunea infinitului. În acest moment de tranziții dintre partea întîi și a doua, ar trebui să se creeze senzația trăirii unei muzici interioare, care să fie acel Adagio inexistent în partitură, dar pe care Brahms l-a concentrat în sufletul său. Partea a doua „de facto" este un *Allegretto quasi Menuetto* construit clasic : *A-B-A (Menuet-Trio-Menuet).* Ceea ce doresc să relev este similitudinea impulsului prim al fiecărei secțiuni : un grup de patru sunete care subliniază dominanta tonalității secțiunii date. Menuetul este în *la minor* — anunțul anacruzic fiind centrat pe sunetul *mi,* iar *Trio*-ul este în *fa diez minor* — anunțul, cu desen melodic identic (de grupet) centrat pe sunetul *do diez.* Faptul vorbește despre împlinirea „rotundă" a întregii părți. În ceea ce privește caracterul ideilor tematice, el este mai mult decît evident și a-l denumi mi s-ar părea că aș bate la porți deschise. Recomand interpreților să analizeze (în orice text muzical, de altfel) numai ceea ce poate să conducă la sinteze superioare. Ni se pare cel puțin inutil să maltratăm în spirit caricatural ideea că un Menuet ar fi grațios și nu confesiv. Da, așa este, chiar dacă vreun non-conformist va socoti că este altminteri. Încă o precizare asupra unei posibile interpretări : observați, în *Trio,* unisonul violoncel-pian. Acompaniamentul (arpegii ascendente) cu rol de armonizare și contrabalansările ritmice ale șaisprezecimilor nu trebuie să augmenteze dinamica. Planul acesteia trebuie să rămînă *piano,* ca rezultantă a însumării unui *mezzo-piano,* dat de ideea tematică, cu un *pianissimo* în acompaniament. Mai este de observat (în special de violoncelist, care are șansa de a conferi o largă expresivitate liniilor melodice, prin direcțiile bine articulate ale mișcării arcușului), frazarea care grupează cîte 8, 4, uneori 2 sunete. Frazarea va fi explicită la pian

Scanned with OKEN Scanner

dacă primul sunet din legătură va avea o infimă „așezare" (un imperceptibil *marcato).*

Finalul, *Allegro*, este o *Fugă sui-generis, un capriciu savant, o glumă livrescă.* Prima idee este luată în serios ca plan expozițional al unei fugi la trei voci. O a doua idee apare la violoncel (cifra *1*) ca un contrapunct necesar deasupra primei idei (expusă la pian) care capătă un rol de *cantus firmus.* Procedee polifonice străvechi (descendente din creația lui J. Seb. Bach și a lui G. Fr. Haendel) conduc ideea primă la un punct culminant (doimi accentuate la violoncel). După o scurtă trecere (în nuanță scăzută, dulce oboseală a goanei nebune din jocul sunetelor) apare o a treia idee, în *Sol major* (cifra *3*), capriciu romantic, poliritmic și *plin de exuberanțe și decepții dinamice,* tratată tot în manieră polifonică, de natură complementară, în sensul că ideea are valabilitate numai prin implicarea obligatorie a celuilalt instrument. De fapt, *în acest spațiu acustic, Brahms propune în cel mai propriu sens al cuvîntului o contopire timbrală.*

Finalul se desfășoară, în principal (cu o Dezvoltare și o Repriză — aceasta din urmă cu 11 măsuri înainte de cifra *8*) pe baza ideilor tematice mai sus denumite. Coda, *Più Presto,* îmi trimite sufletul către *Fuga finală* din *op. 102 nr. 2* de Beethoven (tot o Sonată pentru pian și violoncel) datorită rigorii sensibilizate asemănător. *Logica geniului pare nebunie curată omului comun dedat dezordinei și întîmplării.* Cum pot face să priceapă pe cel care nu crede în Fericire (ci doar în bunăstare) că eu, acum, sînt fericit ?

2.1.6. SONATA PENTRU PIAN ȘI VIOLONCEL ÎN FA MAJOR OP. 99

Sonata op. 99 în Fa major — apoteoză armonică —, este în cel mai propriu sens al cuvîntului, o lucrare dificilă. Este acum momentul să gîndim deschis dacă, pentru interpreți, complexitatea scriiturii (în special sub raportul tehnicii instrumentale) poate constitui, sau nu, un impediment important în redarea ei artistică (în special sub raportul comunicării unor mesaje creatoare). Adesea, interpreții consideră că execuția unor pagini „încărcate" de semne muzicale nu se poate ridica la nivelul simbolizării acestora, virtuozitatea lor mărginindu-se la rostirea cît mai fidelă a sunetelor. Interpreții ar trebui să reflecteze însă la *datoria lor sacră* de a pătrunde textul muzical pînă la detalii, în virtutea scopului de a

Scanned with OKEN Scanner

tălmăci posibilitatea identificării crezului lor artistic cu idealurile creatorului. După cum Brahms nu și-a exersat dibăcia de a scrie excesiv de multe semne muzicale, tot astfel interpretul nu va face o simplă demonstrație de agilitate în intonarea acelor semne. Ca o consecință firească se impune adevărul că *semnele muzicale au semnificații în măsura în care sunetele muzicale emise instrumental vor fi grupate logic în fraze, armonii, ritmuri, curgeri variate agogic, expresive*. De aceea mi se pare cinstit ca orice lucrare (deci și cele „dificile") să fie studiată sub incidența nevoii de comunicare atotcuprinzătoare în fenomenologia artei și nu abandonată pe terenul arid al unei execuții doar corecte. Corectitudinea în sine este sinonimă lipsei de personalitate, dar dacă ea este coroborată, în contextul dat, cu emiterea unor idei din care transpare evidența unei atitudini, atunci ea își justifică esența morală, „cuvîntul" devenind, „noțiune". *Arta, ca filosofie a comuniunii spiritelor superioare, există cu valabilitate generalizată numai prin simbolizarea perpetuă a constituentelor ei, după cum filosofia, ca artă a descifrării existenței umane impune termenilor lexicali sensuri categoriale.*

Sonata op. 99 în Fa major are „ciudățenii" pe care, în bună parte, numai legătura ei „de sînge" cu *op. 100* (sonată pentru pian și vioară) le poate justifica. Perioada de timp petrecută de compozitor în mediul natural și social elvețian (în 1886) s-a caracterizat printr-o transfigurare a liniștii și solitudinii în sociabilitate ; rămîne de văzut dacă acea perioadă de timp se supune unei simplificări istoriografice sau cuprinde detalii sensibile, imposibil de a fi radicalizate. La urma urmei, nici măcar pe durata unei zile de viață nu sîntem la fel cu un moment prim, adică doar veseli sau doar triști ,doar visători sau doar „cu picioarele pe pămînt". Nu voi încerca să realizez paralelisme într-o inutilă confruntare a celor două opusuri (*99* și *100*) ; elementul comparativ — timpul — mi se pare insuficient. Voi insinua, în schimb, că trăirile bune, ale creatorului în atmosfera lacului Thun, nu au alterat sobrietatea profundă a celui dintotdeauna-unicul Brahms. Ca element anecdotic, voi nota faptul că muzicienilor epocii, *Sonata op. 99* li s-a părut „suspectă", în special datorită modului neobișnuit de asocieri tonale. Mărturisesc că pe măsură ce aprofundez opera lui Brahms simt că mă îndepărtez de deslușirea substanței ontologice proprii acestuia. Simt, altfel spus, că Brahms și-a presărat creația cu „cai troieni". *Operele sale ne dau totul, cîteodată credem că ne dau chiar prea mult, dar esența dăruirii nu se află în numere, în cantități* — „Aimez-vous Brahms ?"

Scanned with OKEN Scanner

Partea întîi a *Sonatei a doua pentru pian și violoncel* este un *Allegro vivace*, ternar, cu idei tematice principale și secundare, abundente. Îndrăznesc să afirm că prima idee tematică melodică, expusă de violoncel în *forte* este susținută de o idee tematică armonică, în *tremolo* de sextolete la pian în nuanță scăzută. Așadar, primele măsuri ne propun o tratare orchestrală ,de un polifonism aparte. Armoniile pianului, cromatizate, joacă un rol decisiv în stabilirea atmosferei. Relația culturală pe care aș sugera-o este *simbolul tematic al capodoperei lui Cervantes „Don Quijote"*. Eroismul cavalerului „Tristei Figuri" învinge corectitudinea logicii în lupta cu morile de vînt. Conotația aceasta nu vrea să confere un program muzicii lui Brahms, ci numai un suport semnificator. Ideea expusă de violoncel este aidoma hotărîrii marelui cavaler de a restabili dreptul onoarei și al vitejiei, drept uzurpat de indiferența vremii față de idealuri. Ideea armonică expusă de pian descrie materializarea ezitantă a banalului mediu social în care morile de vînt sînt funcționale dacă bate... vîntul. *Dacă nu, nu*. Să-mi iertați îndrăzneala de a nota o simplă povestioară ; se spune că în urma unui naufragiu, un supraviețuitor își găsește scăparea pe o insulă pustie. După vreo douăzeci de ani, întîmplător, el este găsit, recuperat și reintrodus în societatea umană. Curioși, oamenii l-au întrebat ce a făcut pe acea insulă atîta amar de ani. Solitarul pînă mai adineauri se pare că a răspuns că s-a hrănit, și-a construit un adăpost de vreme rea, s-a împrietenit cu animalele și păsările ținutului și s-a gîndit la viață și — anume — la ce este ea. Oamenii, tot mai mulți și mai curioși ,au vrut să știe la ce concluzie a ajuns în gîndul său, căci în ceea ce privește viețuirea lui se convinseseră că era normal să se hrănească, ca și ei, să se adăpostească de vreme rea, ca și ei, și să ajungă la înțelegere cu fiarele și orice alte lighioane pentru a nu fi devorat, ca și ei, de vreme ce, iată, trăia după douăzeci de ani de singurătate, ca a lor dar mai altfel. Dar, ce și-a spus el că ar fi viața, asta nu-și puteau închipui. Personajul a răspuns că el a ajuns în acest răstimp la concluzia că *viața este ca o fîntînă*. Stupefacție Nimeni nu l-a crezut. „Cum adică, viața este ca o fîntînă ? Nu-i adevărat ! Cum așa, ca o fîntînă ?" Simplu, supraviețuitorul a murmurat : *„Da... Nu e ca o fîntînă..."*

Dar vîntul a bătut. Brațele în cruce ale morii s-au mișcat. Și, Don Quijote, de unul singur, le-a înfruntat în numele virtuții curajului. Era nebun ?

La cifra *1*, violoncelul intonează o idee tematică secundară, cu rol de punte, pe o pedală de *do* a pianului. După 18 măsuri apare o nouă idee tematică principală, eroică, la pian — cu un

comentariu aparent simplist la violoncel, care amintește de rolul corului în tragedia clasică greacă. Numai în aparență acel cor rostea imitativ sau rezonator vorbele cheie ale personajelor principale. În fapt corul, aici violoncelul, unifica acțiunea printr-un procedeu de sintetizare. În a 13-a măsură de la cifra 2, cu anacruză, apare o idee tematică cu caracter concluziv, expusă de violoncel. Anacruza, în fapt o sincopă, declanșează un motiv progresiv, cu linii contrare acompaniamentului, ceea ce conferă noi semnificații polifonice. Aș recomanda pianistului să reflecteze asupra insistenței ritmului de șaisprezecimi ca fiind simbol al egalității balansului, al echilibrării a două entități și asupra armoniei care nu trebuie să fie sufocată de o pedalizare îngroșată, păstoasă.

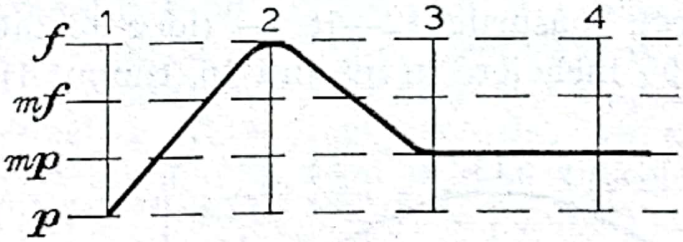
Doar două remarci asupra Dezvoltării : prima se referă la tonalitatea ei inițială, *fa diez minor*, în care este prelucrat un material sonor anterior armonizat (chiar dacă plin de instabilități cromatice) în *Fa major* sau în *Do major*. A doua se referă la travaliul creator, de o fantastică pătrundere comunicativă a ideii tematice contrapunctice enunțată de pian (ca așa-zis acompaniament al primei idei tematice, expusă de violoncel în debutul sonatei) ; acest travaliu, în *Fa major*, angajează violoncelul în *tremolo*-uri în *pianissimo* sau în *forte*, cu un comentariu subtil de acorduri la pian (începînd cu a 6-a măsură de la cifra 4 pînă la Repriză, care începe din măsura a 17-a de la cifra 5). Dificultatea pasajului constă în realizarea unei egalități ritmice la violoncel, fără accente, cu o marcare ușoară a sunetelor care „mișcă“ linia pentru a evita monotonia unui posibil zumzet inform. La rîndul său, pianistul va trebui să creeze, prin acorduri, linii ample, căutînd realizarea unei continuități a rezonanțelor. *Este foarte important ca pianul să răsune, să lase libere armonicele ; aceasta este o chestiune de voință de tușeu.* Partea a doua, *Adagio affettuoso*, ese cu siguranță *„credo“-ul brahmsian al ideii de cuplu cameral.* Structurile ei sugerează capodopera gîndirii tehnice, vidă de drăgălășenii ornamentale, create de Gustave Eiffel, al cărui Turn simbolic, parizian, reprezintă, din 1889 pînă azi emblema unui sistem estetic pur. Brahms a creat în această parte o idee tematică fundamentală, expusă de pian (măsurile 1—4), reluată — la dominantă de violoncel (măsurile 5—8), fiecărei faze asigurîndu-i-se o semicadență la *Do-diez major* și o legitimă continuitate melodică și ritmică, prin travaliul polifonic și armonic complex, precum și prin utilizarea unor formule ritmice diverse (binare și ternare). Din punct de vedere armonic este demn de semnalat că primele două fraze pornesc din acorduri răsturnate (mai întîi în 6/4, apoi în 6), ca o accentuare a asprimii frumuseții conexiunilor sonore.

Scanned with OKEN Scanner

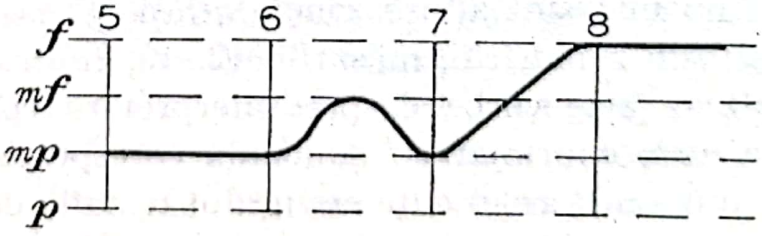
Planurile dinamice trebuie să fie evidente, neamestecate ; ele pot numai astfel să creeze distincția ideilor tematice. Bunăoară, în măsura a 5-a, violoncelul va rosti ideea, *espressivo,* într-o nuanță superioară atît contrapunctului realizat de pian, cît și propriei sonorități anterioare. A doua idee tematică (cifra *1*) se va baza pe dinamica explicit sonoră cîte două măsuri (întîi la violoncel, apoi — ideea tematică este preluată în canon, la octavă, în registrul grav, de pian) printr-un procedeu de intersecție acustică. *Iată o primă coordonată a ceea ce am denumit „credo" al ideii de cuplu cameral : intensități tranzitorii atît prin curbe* (ideea tematică primă care, după ce se arcuiește spre *forte*, de la *piano,* în măsura a 2-a și regresează spre un *mezzopiano* prezumtiv în măsurile 3 și 4 — la pian, este din nou expusă, de violoncel de astădată, continuativ ascensional dinamic spre un forte notat de autor în măsura a 8-a), *cît și prin segmentări* (ideea tematică secundă se desfășoară în planul general de *piano* — cu o creștere și descreștere la trecerea de la prima măsură la o doua pe două măsuri, după care violoncelul, care a enunțat primul ideea aceasta, contrapunctează într-un plan bursc scăzut la *pianissimo,* pe alte două măsuri, timp în care la pian răsună ideea, punctarea ei fiind similară enunțului anterior, deci în plan general de *piano).*

Grafic aș imagina cele de mai sus astfel :

— pian, măsurile 1—4, ideea tematică primă *(Fa diez)* :



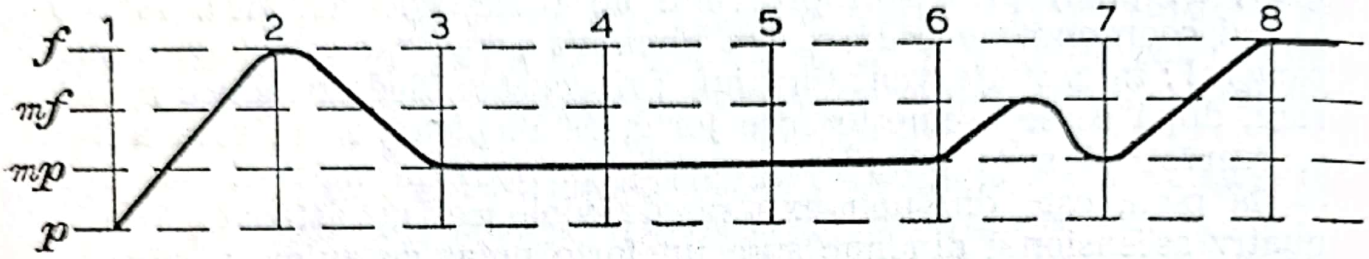
— violoncel, măsurile 5—8, ideea tematică primă, răspuns *(Si)* :



— *curba dinamică totală,* pian, apoi violoncel *(Fa diez* cu semicadență pe *Do diez* și deasemeni cu semicadență escamotată

Scanned with OKEN Scanner

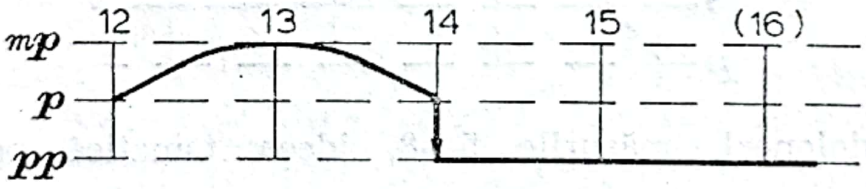
pe *Do diez* în măsura 8 și o oprire, la pian pe *Si* în măsura 9; aspectul armonic este prezentat succint acum, datorită faptului că în sus-menționata măsură a 9-a, pianul regresează dinamic la planul *piano*, în timp ce violoncelul păstrează înălțimea sonoră *forte* atinsă în măsura a 8-a încă două măsuri) :



Este ușor de observat o zonă, relativ întinsă, dominată de incertitudinea unui plan dinamic încet spre mediu (măsurile 3—6). Acestei zone, Brahms nu i-a notat nici un plan instrumentului purtător de idee tematică, cerînd doar ca sunetele să fie emise expresiv. Este ușor de dedus că în aceste măsuri planul general poate fi *mezzopiano*, inflexiunile dinamice nefiind contraindicate, ci dimpotrivă, firești.

La cifra *1*, așadar, ideea tematică secundară *(Fa diez)*.

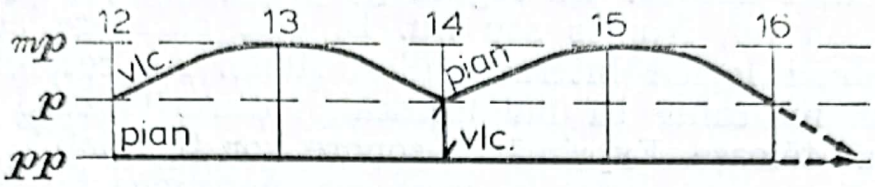
— la violoncel, măsurile 12—16 — (idee tematică : 12, 13 ; contrapunct : 14, 15 ; încheiere în măsura 16, timpul 1) :



(se observă că nu mai sînt atinse zonele *mf* și *f)*; la pian, aceleași măsuri, grafica este simetrică : măsurile 12, 13, contrapunctîndu-se, sînt în *pianissimo* (este vorba despre interpretarea planului *piano* înscris în partitură, exprimat cu o nuanță corespunzătoare importanței sonore, inferioară celei date enunțului tematic de la violoncel, unde este notat tot planul *piano)*, măsurile 14, 15 sînt în *piano* tematic (deci relativ sonor), cu creșterea și descreșterea cerută de insistența motivului, respectiv de „topirea" lui cadențială, în mă-

Scanned with OKEN Scanner

sura 16. *În totalitate*, grafica intensității tranzitorii prin segmentări arată astfel :



Se observă că în măsura 14 se produce transferul brusc (sus-jos și invers) și că în măsura 16 (unde se face cadența la dominanta tonalității de bază) se produce confluența sonorităților în *op.* Cele două grafice pot fi, fără dificultate, comparate și din analiza lor *poate apărea concluzia importanței majore a interdependenței funciare a celor două partide,* de pian și de violoncel. Primele două idei tematice, unificate într-o temă a logicii structurilor, mai cuprind încă trei măsuri concluzive.

O a doua coordonată a construcției acestei părți este dată de culoarea armonică. Este un adevăr incontestat acela care impune instrumentului cu coarde (violoncelul în cazul nostru) să emită sunete temperate, în special datorită frecvenței momentelor de unison. Dar, pentru a valoriza just esența cromatismelor se impune, pe alocuri, ca emiterea sunetelor să țină cont de scara intonațională netemperată. Deosebirea cantitativă a semitonurilor la violoncel (cel cromatic fiind cu o comă mai mare decît cel diatonic) are calitatea de a evidenția acea asprime a frumuseții neornamentale, comparabilă splendorilor autentice. Cu toate că textul brahmsian este încărcat de semne, nimic nu mi se pare a fi adăugat, nimic nu este în plus, evitabil controlului estetic. Imaginii Turnului Eiffel nu-i putem judeca, de pildă, umbrele coloristice ale zidurilor, pentru că nu are ziduri (!!). Adevărurile autentice nu au forme mai mult sau mai puțin *adecvate,* după cum sînt și trebuie să fie la infinit *esențe fără referire la un model aprioric* (deci iese din discuție utilizarea aprecierilor de tipul „diforme", „uniforme", sau „informe"). *Adevărurile sînt pure și inalienabile.* Îi rog pe interpreții mei să mediteze asupra nevoii lor de adevăr. Am întîlnit adesea oameni și situații care vroiau să se sustragă acceptării și înțelegerii adevărurilor, invocînd motive referitoare la așa-zise „vicii de formă". Or, forma normalizată a adevărului pur nu se supune unor legi convenționale care ar putea fi interpretate în felurite moduri. „Forma" acelui adevăr pur este, de fapt, o esență independentă de gradele dife-

Scanned with OKEN Scanner

rite de subiectivizare a trăirilor. Sigur, Brahms a creat adevărul său. Forma de exprimare este statistică și funcțională numai referitor la acel adevăr. Ca regulă generală, nu vom judeca dacă este bun sau nu, frumos sau nu. El este ca atare adevăr și se supune numai logicii interacțiunilor vitale. Aș recomanda interpreților să nu caute să îndulcească contururile care lor li s-ar părea prea tăioase. Exprimările sonore vor fi valabile doar dacă sînt autentice, adică aspre în acest caz. Asprimea nu trebuie înțeleasă ca absență a înțelepciunii. Nu este vorba despre sunete brute, ci doar despre faptul că nu este cazul să desenăm un Esop în chip de Adonis. *Iar această parte a doua a Sonatei op. 99 este simbolul unui Esop logic și rafinat, desăvîrșit în umanismul său intrinsec.*

Secțiunea *B* a părții, care se dovedește a fi structural un obișnuit lied *A B A*, cuprinde o idee tematică în *fa minor* expusă de violoncel pe fondul unei idei armonice în contratimpi, la pian (măsurile 20—24), cu un comentariu luxuriant (în alte patru măsuri) la pian. Aici, s-ar părea că structuralitatea, ca sistem creator propriu acestei părți, face loc unui tulburător tumult exteriorizat. De fapt, veți observa că evenimentele sonore la pian sînt grupate în sexte în unisonuri, cu o izbucnire în *forte* la modulația la *mi b minor*, în ritmica unor treizecidoimi agitate doar ca sugestie a refuzului principial de a ignora *adevărurile multiple ale creatorului*. Pianistul nu va trece peste sunete cu ușurătate condamnabilă, ci va sublinia — fără a modifica agogica prin rărire — fiecare complex armonic, fiecare circumvoluțiune a unui creier rațional care deține mii de informații și, mai ales, posibilitatea de a le relaționa. Pur instrumental, recomand non-pedalizarea pasajului, precum și redarea tuturor sunetelor la același nivel acustic, în creștere continuă, din aproape în aproape, fără patos, metodic, lucid, *implacabil*.

Revenirea secțiunii *A* comportă modificări armonice în primele patru măsuri de la revenirea lui *Fa diez major*, apoi totul intră în normal. Acele modificări nu au în sine nimic extravagant, nu reprezintă o diluare a certitudinii armonice sau a celei structurale. *Ele sînt o ipostază a definirii muzical-filosofice a noțiunii de adevăr-multiplu*. Voi reveni în concluzia acestui eseu referitor la *Sonatele* lui Brahms asupra antagonismului aparent între adevărul I și adevărul II (și așa mai departe pînă la adevărul infinit) care desemnează acea stare de viață a adevărului unic, fără număr, al existenței ca existență, al perfecțiunii ca perfecțiune. În alfabet, orice literă este adevărată. $A = A$, $B = B$, etc. Dar, $A = B$ (paradoxal) prin acea tainică chemare a literelor care alcătuiesc cuvinte, iar prin acestea propoziții și apoi idei și, în final, mesaje.

Scanned with OKEN Scanner

A = A, dar este suficient pentru a tălmăci sensul ideilor, neputînd a le formula, după cum „un om = un om", dar numai prin includerea sa semnificativă, necesară, în „alt om" vom da sens umanității și umanismului.

Este de remarcat (cifra 4) faptul că ideea tematică secundă a secțiunii *A* apare acum în *Re major* (!!), ca o desprindere de orbită, temporară, a unui atom rebel. Această surpriză armonică va fi, după cum se cuvine, interpretată cu un surplus de ingenuitate, ca *înțelepciunea copiilor care înțeleg că cei mari nu le pot, cîteodată, răspunde*. Adevărurile, chiar nerostite, există și, aparent, deplasarea tonală (cu patru cvinte descendente) nu transfigurează sensurile melodice, armonice, ritmice, dinamice originare. Și asta este — de fapt — esențialul.

În Coda părții a doua sînt recapitulate ideea tematică primă din *A* și acea idee a violoncelului din *B* (numai o măsură, suficient timp pentru a-i conferi sens de adevăr universal valabil, ceea ce se constituie a fi singura ipostază de autentificare a adevărului).

Dacă Brahms ar fi fost altcumva decît lucid, ar fi încheiat partea cu un acord irevocabil. Dar — spre fericirea celor care cred în perfecțiune — ultimul acord este în poziție melodică de terță. Sensul sonor este speranța că *împlinirea adevărurilor* (sau a adevărului multiplu) *va veni*, prin complementaritatea desăvîrșită a armonicelor. De aici, *fuziunea indestructibilă a cuplului cameral, pian-violoncel, fapt adevărat care, pentru Brahms, era o idee.*

Partea a treia, *Allegro passionato*, este un *Scherzo* în 6/8, în *fa minor*, cu o secțiune mediană, *Trio*, în *Fa major*. Nici ritmic, nici armonic *lucrurile nu pot fi luate cu ușurință*. Iată, de exemplu, prima idee tematică, la pian : armonic, primul atac este în *Do major*, iar prima cadențare (în măsura a 11-a) este în *Sol major*; metro-ritmic în prima măsură (apoi în măsurile 3, 6, 8, 9 și 10) gruparea metro-ritmică (la mîna stîngă a pianistului) ne arată un „6" structurat din 3 grupuri de 2 optimi, valori de bază. Revenind la aspectul armonic al primei idei, *este de semnalat fiorul cromatismelor care conferă o culoare crudă și pe alocuri tăioasă peisajului sonor*. Mai pregnant ca în oricare altă Sonată, Brahms respinge *dulcegăriile*. Voioșia muzicii sale nu are o sprinteneală drăgălașe. Explorarea resurselor politonale, polimetrice sau poliritmice reprezintă un examen de capacitate a expresiei artistice și nicidecum căutări febril-aventuroase ale unei desprinderi de rutină. Din măsura a 11-a violoncelul introduce o nouă idee tematică începută pe fondul armonic al cadențării primei idei pe *Sol* și condusă, armonic, la o cadență pe *do minor*, după un șir de secvențări motivice (o broderie inferioară și respectiv un scurt arpegiu des-

Scanned with OKEN Scanner

cendent) și enunțarea unei game ascendente (reluată în registrul grav). La cifra *1* apare din nou prima idee (a pianului) — în lumea armonică a lui *Do major* (ca dominantă a lui *fa minor)* și, după 4 măsuri, reapare și ideea secundă (a violoncelului) care culminează pe un acord de septimă micșorată în 4/3, instabil. Ceea ce urmează, reprezintă o prelucrare a primei idei tematice, enunțată de violoncel în dialog *fugato* cu pianul. Intensitatea maximă (cifra 2) indică momentul fuziunii acelor idei și posibilele clarificări tonale. La cifra *3*, este rîndul pianului să intoneze, în *forte*, cu bravură, ideea tematică secundă, idee care a ascuns pînă acum virtuțile sale concluzive. Din jocul tematic al secțiunii *A* a *Scherzo*-ului triumfă textura ritmică, aspect expresiv pe care interpreții îl vor evidenția printr-o agogică fluentă, echilibrată, continuativă ; ar fi greșit ca pe ici, pe colo, tempo-ul să aibă fluctuații. *Această primă secțiune de Scherzo este întruchiparea unei acțiuni, și nu a unei meditații.* Ceea ce mi se pare a fi decisiv în reușita unei acțiuni este perseverența menținerii unei pulsații egale pe tot parcursul ei. Consider că una din valențele simbolice ale astrului luminii și căldurii noastre vitale este permanența sa într-un ritm de succesiuni cosmice. În acest *Scherzo* singura meditație admisibilă este legată de *coordonarea ritmului nostru interior cu mișcarea implacabilă a orbitelor sonore.*

Secțiunea *B* este dominată de o melodie tematică (la violoncel) și o contramelodie complementară ca direcție (la pian, în registrul grav). Frazarea clasică (pe întinderea a cîte 8 măsuri — în prima perioadă, repetată și apoi prelucrată pe durata a 35 de măsuri cu o reluare a ideii de bază pe alte 12 măsuri și în final o codă-legătură cu *A* al *Scehrzo*-ului) ne atrage atenția asupra unei teze de primă importanță referitoare la creația lui Brahms : *simțul ordinei, care nu înseamnă deloc rigiditatea dichisului, ci nevoia de natural, de autentic.* Cosmosul și natura umană (cu iubirea proprie acesteia) sînt legități, nu alegorii capricioase. *Clasicii au eliminat aproximațiile intelectuale și spirituale, conferind efemeridelor șansa eternității.* Scherzo-ul *Sonatei op. 99* are această șansă.

Finalul Sonatei *Allegro molto*, este *un elogiu adus simplității.* Ideile tematice (prima, în *Fa major* la violoncel, apoi la pian, cu inflexiuni la relativa *re minor*, cadențează într-un *la minor* din care pianul expune pe cea de-a doua idee tematică — la cifra *1)* își completează expresiile. Pe de o parte, prima idee este cantabilă, exuberantă, totuși discretă în *mezzo voce*, a doua este declarativă, în *forte*, plină de explicații (vezi jocul trioletelor de o subtilitate aparte). Pe de altă parte, cele două idei se confruntă în succesiunea lor, fără a se exclude, printr-o tehnică arhetipică referitoare

Scanned with OKEN Scanner

la contraste, nicidecum perimată. Un episod central, în *mi b minor* cu multe zone modulatorii, aduce dulci umbre în liniaritatea ideilor prime, care iată reapar (a treia măsură de la cifra 4) în *Sol b major* (prima idee) cu inflexiuni la *fa diez minor* și în *re minor* (a doua idee). Structura tonală mă împiedică să denumesc acest final a fi în formă de sonată, cu toate că cele două idei tematice sînt expuse, prelucrate și reluate. În Coda, auzim prima idee subtil transfigurată de tehnica *pizzicato* la violoncel *(ad libitum col arco)* și de mici modificări ritmice. Acest tip de travaliu tematic îmi amintește regula naturală *„non bis in idem"*.

În întregime, *Sonata op. 99 pentru pian și violoncel este o superbă morală a luptei: onoarea și devoțiunea curajului lui Don Quijote, frumusețea crudă a esteticului esențelor, ordinea pulsației vitale, simplitatea speranței în eternitatea Cosmosului uman al lubirii.*

2.1.7. SONATA PENTRU PIAN ȘI CLARINET ÎN FA MINOR OP. 120, NR. 1

Opere crepusculare, cele două *Sonate pentru pian și clarinet* scrise de Brahms în 1894, reprezintă *desăvîrșirea simbolică a ideii de cuplu cameral: contopirea legitimă, identificarea interioară a rezonanțelor, eliminarea exhibării ostentative a declamației pătimașe, sublimarea epicului în epos.*

Sonata op. 120 nr. 1 în *fa minor* debutează cu un *Allegro appassionato,* în care ideile tematice, numeroase, par înțelepciuni esențializate în maxime. Ascultați unisonul pianului în primele patru măsuri; veți auzi *stigmatul arhaic al modului frigian;* veți păși solemn în templul originar... Din măsura a 5-a, clarinetul intonează o nouă idee care va cadența la *Do major,* în starea eroică a marilor introspecții, într-o ritmică organic completată de pian. Nici o tulburare patetică nu va umbri conștientizarea contopirii. Pianistul nu va ignora, de pildă, că în măsurile 5—10, pe timpul trei, trebuie să răsune doar acordul de la mîna dreaptă, iar clarinetistul va insista asupra jocului *legato,* efectuînd respirațiile strict necesare, care nu vor diminua valoarea de pătrime de pe același timp trei. Coloana de aer a instrumentului de suflat trebuie să vibreze continuu, fără forțarea emiterii timpilor întîi. Din măsura a 17-a o nouă idee, exprimată în arpegii, semnifică tema tehnicii preluării (clarinet-pian, mîna stîngă), temă de covîrșitoare

Scanned with OKEN Scanner

importanță în studiul cameral. Recomand interpreților să lucreze apropierea timbrală, nu ca imitare (ar fi de altfel imposibilă confundarea) ci ca *emitere cu valențe psiho-auditive* similare. Într-o exprimare tehnicistă, aș sugera studierea comparativă a cuantumului armonicelor, pianistul fiind cel care — în acest sens — va evita folosirea pedalei drepte care ar putea „armoniza" melodica ideii generate de arpegii. Cu 8 măsuri înainte de cifra *1* apare, la pian, o idee tematică în care sînt prelucrate cele trei idei anterioare : prima măsură descinde din măsura 2 ideea nr. 1) la mîna dreaptă și din măsura 17 (ideea nr. 3) la mîna stîngă, iar a doua măsură provine din măsura 6 (ideea nr. 2) tratată în sens contrar la cele două mîini. În continuare, clarinetul expune o nouă idee (a 8-a măsură de la cifra *1*) bazată pe repetarea motivului inițial, care datorită armonizării subtile (*sol b* în bas) exacerbează subtonica tonalității inițiale, fără ca aceasta să însemne o umbră de remușcare a creatorului pentru *starea sa profund și devotat introspectivă*. O ritmică punctată (cifra *2*) — în fapt aparținînd unei noi idei tematice, concretizează stabilitatea indestructibilă a cuplului cameral. În concepția lui Brahms (remarca poate deveni axiomă) completările timbrale, melodico-tematice, ritmice, sînt finalizate în momente bine determinate (cu o periodicitate controlată legic, necesară) prin *„globuri" sonore de identități structurale simultane*. În ideea unui asemenea moment-cheie (cifra *2*) unisonului melodic i se adaugă, firesc, și jocul ritmic de bază identic la ambele instrumente. De fapt, am senzația că *aici și acum trebuie să se audă un singur instrument complex* ; registrația concordă mesajului, confluența timbrală este explicită și interpreților le revine datoria de a confirma toate acestea prin acea ascultare reciprocă mai necesară ca oricînd. Ca în orice act de cultură, Brahms propune divagații și, iată, pianul execută o figurație (impusă în manieră *non legato)* la ideea persistentă la clarinet. Cu doi timpi înainte de cifra *3* apare încă o idee tematică, tratată într-o manieră de aluziv *fugato* (pian-clarinet), care conduce după cîteva străfulgerări — lumini ale începuturilor existențiale, exprimate în arpegii scurte descendente — la o așezare modală pe *do minor* (ca dominantă minoră a lui *fa minor* de bază armonică). Insist asupra inflexiunilor modale, pentru a implica tehnica de creație în modelul de comunicare cerut de creator. Nu putem fi sincer dăruiți autocunoașterii dacă nu ne raportăm la *esențele spiritualizate ale străvechimii.* Indiscutabil, Brahms a refuzat în creația sa dogmele tonalismului exclusivist, nefăcînd concesii sau compromisuri în aplicarea unor formule intonaționale sau structurale vetuste. Este vorba de fapt de *integrarea plurifuncțională a stării de creație a*

Scanned with OKEN Scanner

geniului uman care se sustrage tipizării istorice și conferă ariei culturale atemporalizarea. Pentru a evita o posibilă eroare de înțelegere, vreau să precizez că măiestria cromatismelor unui Gesualdo, de pildă, nu este o întîmplare a intuiției acestuia (sau chiar a unei aparente incompetențe vis-à-vis de „cerințele" epocii în care a trăit) în comparație cu procedeele armonice similare așazis normale în creația lui Wagner. Invers prezentînd lucrurile, nu putem considera textura armonică wagneriană ca fiind imitativă în raport cu tehnici demult definitivate, sau epigonică, fără dreptul la originalitate, la existență viabilă. În ceea ce-l privește pe Brahms, tehnica sa de creație (cu repercusiuni asupra tehnicii de interpretare artistică) nu săvîrșește păcatul aglomerării unor preluări neselective din procedeele antecesorilor, ci, dimpotrivă, se exprimă unicizat și inconfundabil printr-o varietate de metode de construcție care, cîndva inventate, nu vor fi poate nicicînd descoperite definitiv. *Este fals complexul universului finit ; în artă, în orice caz, bucuria comunicării nu trebuie adumbrită de necazul că și altul, înainte, se va fi bucurat prin aceleași modalități artistice.* Ar fi ca și cum nu am avea dreptul să iubim pentru că demult, la începutul începuturilor, doi oameni s-au iubit. În fond, arta nu a fost și nu poate fi teritoriu cu penetrabilitate limitată.

Parta a doua, *Andante un poco Adagio* se bazează pe două idei tematice : prima în *La b major* expusă de cantilena clarinetului, armonizată ciudat, incert la pian, a doua în *Re b major* expusă de un joc subtil de arpegii la pian, cu armonii modulatorii care conduc discursul muzical spre un comentariu tematic al ambelor instrumente. Acest comentariu este centrat pe tonalitatea *La major,* fiind un splendid rapel la virtuțile politonale ale ansamblului, deoarece prin artificii intonaționale clarinetul păstrează tonalitatea de bază *(La b major).* Revenirea primei idei (la cifra *2*) se face printr-o legătură de patru măsuri în care pianul intonează această idee primă într-un echivoc *Do major.* A doua idee apare, restrînsă, în *La b major,* la pian, cu 11 măsuri înainte de încheierea părții, conține o superbă delicatețe a exprimării, din care strigătul (în *mi b minor ! !*) reiese ca o *apoteoză a îndoielii.* Din punctul de vedere al tehnicii componistice, atrag atenția că și în această parte a *Sonatei op. 120 nr. 1,* Brahms face aluzii modale, tratînd tonalitatea de bază ca pe un mixolidian care își construiește pe treapta a V-a o dominantă minoră. Printr-o ultimă intonare a motivului cantabil al primei idei, armonizată cu un joc cromatic, partea se încheie sub semnul împăcării în imperioasa fuziune armonică (pe *La b major*), în contopirea rafinată a sonorității diluate exterior, dar de o mare *consistență interioară.* Partea

Scanned with OKEN Scanner

a treia, *Allegretto grazioso* este un dans dominat de aparența jovială a unei melodici senine. Substratul armonic aruncă *umbrele malițioase ale zîmbetului nostalgic al Bătrînului Brahms*. Ideea tematică primă, expusă de clarinet prezintă un joc capricios ritmic prin „așezările" pe pătrimi cu punct pe cîte două măsuri cînd pe timpul 1, cînd pe timpul 2. Recomand clarinetistului să marcheze acești timpi printr-un ușor *sforzando ; deplasarea accentului expresiv are haz*. La reluarea ideii de către pian, atrag atenția asupra unei infime erori, ușor de remediat, a frazării în textul partiturii de analiză (vezi notele bibliografice). Este vorba de considerarea lui *la b* (măsura 8, timpul 3) ca anacruză melodică mai degrabă decît ca încheiere a liniei de acompaniament (aceeași situație se află și în măsura 28). În consecință, pianistul va acorda o atenție suplimentară jocului dinamic ; dacă acompaniamentul a fost realizat într-o nuanță scăzută, relativă planului în care clarinetul a expus linia melodică tematică, de la acel *la b* încriminat nuanța va fi conformă redării unei idei, deci cu cel puțin o gradație sensibilă superioară ! De la cifra *1*, tot cu anacruză, clarinetul, iar după două măsuri pianul, prezintă o a doua idee tematică înrudită ritmic cu prima idee (de aici caracterul dansant) și contrară melodic acesteia. Din tratarea polifonică ar rezulta o subtilă, posibilă, prelucrare variațională. Dar jocul armonic și metro-ritmic complementar precum și dinamica — diferite față de cele ale ideii inițiale —, conferă în ansamblu acestui moment *un sens expresiv nou ;* de aceea consider că este vorba despre *o idee nouă*. Dacă aș spune că o floare de mușețel este la fel cu o floare de margaretă, aceasta din urmă, fiind „prelucrarea variațională" hiperbolizată a primei flori, ar fi un non-sens, și un botanist ar argumenta diferențele evidente ale celor două plante. În cazul nostru, dacă prima idee este elansată discret de speranță, în *piano*, a doua idee, în schimb, este o convingătoare reușită, în *forte*. Registrele diferă și ele : în prima idee medii, iar în cea de-a doua grave. Aș recomanda instrumentiștilor (și în special clarinetistului) să gîndească modalitățile de diferențiere expresivă a pasajelor muzicale în discuție. Similitudinea ritmică, repet, era evidentă prin declararea unui anume caracter dansant, însă *ceea ce este decisiv în expresia muzicală este particularizarea fiecărui infrasistem și relaționarea sa în combinații sonore*. A cînta totul la fel, a trăi oricînd într-un singur mod, este greșit, deoarece din anihilarea virtuților novatoare ar putea să reiasă imponderabilitatea oricărui act vital, deci și a unui act creator. Fiecare dintre noi este dator să fie fericit, chiar dacă vreodată, demult, a mai fost cineva... Revenirea primei idei tematice, la pian, aduce și o linie contrapunctică nouă, la clarinet,

Scanned with OKEN Scanner

sub forma unor figuraţii în optimi, figuraţii care nu vor supralicita planul general de *piano*. Este interesant de redat jocul dinamic al celor două idei (cu reluarea primeia), avînd în acest sens delimitări stricte : *piano-forte-piano*. Recomand interpreţilor să facă explicită această succesiune de planuri dinamice şi să nu se plaseze voioşi şi indiferenţi, într-o inexpresivă stare de mijloc. Dimpotrivă, *a exagera în studiu şi a cizela în faza finală planurile dinamice distincte, mi se pare a fi o chestiune de stil interpretativ.* Iar în faţa unei opere brahmsiene ar fi un păcat de neiertat să fim lipsiţi de stil. Simbolismul sonor nu este similar cu imprecizia timbrală, după cum o metaforă poetică este rodul unei strategii sintactice şi morfologice de mare erudiţie şi nu împleticirea unui sens într-o vorbă sau două fără justificare funcţional-semantică, cu iz exotic, deci străin percepţiunii lucide. *Trio-ul* acestei părţi are la rîndul său două idei. Prima, la pian, angrenează prin expresivitatea contratimpurilor o melodie ce rezultă dintr-o succesiune de game fragmentate, cu preponderenţă descendentă. A doua este un dialog clarinet-pian bazat pe o celulă „rotundă" melodică cu numai patru sunete, cu cromatizări subtile ca duioşia ursuzului. Planul dinamic general al întregii secţiuni *B (Trio)* este *piano*, fapt ce luminează cu atît mai intens zona de *forte* (ideea tematică secundă) din *A*. În totalitate *(A B A)* partea a treia a acestei sonate este o pledoarie în favoarea distincţiei : la hora din sat, de mii de ani, El o vede doar pe Ea.

Finalul este un *Vivace* în *Fa major*, în metru *alla breve*. *Ca într-un poem romanţios de Minulescu vom găsi aici de toate*. De exemplu o sumedenie de idei melodice. Sau ritmuri structurate binar şi ternar. Sau modulaţii fără echivoc la tonalităţi îndepărtate (vezi acel *Sol major* dinaintea reluării primei idei la cifra 2). Sau frazări somptuoase de un baroc inexplicabil aproape (vezi legăturile la clarinet întrerupte de jocul *stacatto* din ideea secundă). Sau extravaganţe dinamice ca ironiile crude pe care ni le aplică prietenii devotaţi cînd vor să ne încurajeze (vezi nuanţa de *forte* iniţial, care *ben marcato* triumfător în aparenţă, clachează în măsura a şaptea într-un *piano*, chipurile *grazioso*). *Şi cîte şi mai cîte năzdrăvănii.* V-aţi gîndit vreodată ce importanţă imensă are să poţi fi cîteodată alintat de dorul copilăriei ? Acest Final este copilăria lui Brahms ; uităm adesea că Bătrînii au gîngurit cîndva şi le pretindem să fie doar înţelepţi. Dar şi copiii au înţelepciunea de a fi puri şi cinstit iubitori de adevăr. Cînd veţi cînta acest final al *primei Sonate pentru pian şi clarinet* iubiţi-vă copilăria. Chiar dacă ea a fost tristă, voi aţi fost puri. *Arareori un Final este semnul începuturilor ; de cele mai multe ori el este apoteotic*

Scanned with OKEN Scanner

și crepuscular. Cu atît mai valoroasă este viața care începe cînd normal ar fi ca ea să apună ; acesta este semnul eternității. *Bătrînul Brahms este, și prin acest Final, etern.*

2.1.8. SONATA PENTRU PIAN ȘI CLARINET ÎN MI BEMOL MAJOR OP. 120, NR. 2

Sonata op. 120 nr. 2 în Mi b major pentru pian și clarinet este ultima lucrare de gen din creația lui Brahms. Urcăm așadar pe ultimul drum... La capătul său va începe nemărginirea.

Muzica este în primul rînd expresie și mai apoi limbaj, după cum oamenii mai întîi simt și apoi își explică. După investigațiile anilor de viață, experiențe reușite sau nu, creatorul Brahms se întoarce la obîrșii. Fiecărui act de cultură al umanității îi este dat — și astfel se autentifică — să-și reconsidere clipa nașterii, unică și irepetabilă în sine. Dovada o face congruența înțelesurilor artistice care pot decodifica o pluralitate de algoritmuri și de structuri semantice formalizate. Tot astfel putem înțelege că „viața", și „moartea", „iubirea" și „ura", „ființa" și „neființa" sînt cuvinte și pot deveni entități categoriale exprimabile în cele cîteva mii de limbaje și idiomuri atît de diferite între ele existente pe Pămînt, dar avînd sensuri valorice asemănătoare pînă la identitate. Dar pentru înțelegerea deplină a „obîrșiei" se vor fi impus în curgerea vieții — cum curg sunetele muzicale în ordinea timbrurilor, a duratelor, a intensităților, a înălțimilor, a frazărilor, a vibrațiilor — o sumă de experiențe.

Unii oameni consideră experimentele artistice inutile și chiar periculoase, de vreme ce ele nu sînt hrană și îmbrăcăminte, acceptîndu-le ca pe niște amuzamente. Alții însă, le socotesc necesare progresului metodologic, fiind convinși că de fapt esența umană, „obîrșia", este unică, ea luînd doar întruchipări diverse.

Ce ar putea însemna astăzi sau mîine *amabile,* indicația de expresie dată părții întîi, *Allegro,* atît timp cît interpreților nu le vom putea explica — dintr-o lesne de înțeles imposibilitate — ce a însemnat acel termen ieri sau în clipa primă a creației lui Brahms ? *Și nu vom putea să aspirăm la elucidarea unui adevăr latent prin minciuni* (fie ele și convenționale) *care ar putea fi plauzibile...* Din nevoia de cunoaștere, metodele de investigare s-au perfecționat, prin experimente. Experimentul muzical concretizat în efecte sonore netradiționale, permanent însă controlat de ra-

Scanned with OKEN Scanner

țiune, este o dovadă a nevoii de comunicare multiplă, (totală ?) ; prin el varietatea de percepere cu limită infinit, își poate găsi un corespondent. *Amabile* — înțeleg, dar nu știu cărui tip în varietatea globală i se adresează. Amabil poate fi un ins lipsit de personalitate, care nu vrea să-și trădeze mediocritatea ; amabil poate fi însă și omul superior pe plan fizic sau spiritual cu vreun semen de-al său, inferior lui, dar pe care nu vrea să-l umilească ; *amabil poate fi indiferentul, dar și perfidul.* Și totuși...

Prima idee tematică este expusă de clarinet cu încercări vag stereotipe de contabilitate bazată pe elanul unor optimi care succed unor valori mai mari, pe un contur sinuos. Pianul este — sau pare a fi — sigur de progresia melodică, armonizată în spirit tradițional doar primele cinci măsuri, după care atît conturul melodic cît și sensurile armonice se neliniștesc. Sînt de părere că planul dinamic general de *piano* trebuie realizat cu o flexibilitate proporțională cu evenimentele. Bunăoară, în primele patru măsuri, nuanța va fi mai pastelată, ca apoi — în următoarele patru — să aducă sclipirile unor tăișuri cromatice (la clarinet) și tentativa reușită a unui acord complex (preponderent micșorat ,în care se distinge un *sol bemol* cu un mic accent) la pian, grație căruia se ajunge, temporar, într-un *Si bemol.* Lucrurile se complică din măsura 9 sub toate raporturile ; contrar uzanțelor, Brahms își situează un comentariu al primei idei în *pp.* ceea ce face ca momentul să pară mai degrabă misterios. Și atunci, cum rămîne cu amabilitatea ? Să mai vedem...

Din măsura 11, pianul dialoghează cu clarinetul, avînd totuși un rol predominant, expunînd o idee ce decurge din prima, fiind mai energică în fond, dar mai ales în rostire, sunetele ei avînd duritatea unui *forte* autoritar și uneori accentuat de ritmuri și contururi destul de variate.

La cifra *1* apare o idee tematică nouă, în *Si bemol major*, expusă cu o melodică simplă și eficace la clarinet și susținută armonic, dar și contrapunctic — printr-o tratare melodică inversă — la pian.

În ansamblul cameral de duo, subtilitatea discreției se obține prin dozarea planurilor dinamice complementare. Această idee tematică (de la cifra *1*) se caracterizează în primul rînd prin discreție : în 16 măsuri planul dominant este *piano*, iar expresia *dolce*. Apoi o creștere subită aduce cîteva acorduri accentuate, în *forte* și un adaos tematic la clarinet, de asemenea în *forte*. În al doilea rînd, ideea tematică secundară are suflu, ea exprimîndu-se de fapt pe parcursul a foarte multor măsuri. Dar ce este măsura ? Încercînd o desprindere de definiția teoretică, aș dori să observ

Scanned with OKEN Scanner

că pentru interpret măsura muzicală nu este un spațiu limitat și nici o entitate temporală, ci un *etalon al discursului,* un fel de criteriu topic pentru orator, sau mediu ambiental scenic pentru actor : măsura nu este nici lucru, nici simbol, nici efect, nici stare afectivă, ea este stadiu expresiv al devenirii sunetului din standard în idee muzicală, după cum celulele biologice devin corp, iar corpul devine ființă sau neființă, iar ființa poate să fie, uneori, umană. Cele de mai sus îmi dau prilejul să reflectez asupra așaziselor libertăți de expresie metro-ritmică și să afirm că muzicii lui Brahms, în genere și în speță în această sonată, valorilor mai mari decît pătrimile le sînt proprii așezări, iar valorilor mai mici curgeri agogice. Acest *amabile...*

După o intonare fugară a primei idei tematice (două măsuri înainte de cifra 3) într-un *forte* personal, neagresiv însă, va apărea, la pian (pentru 4 măsuri) un interludiu în *sol minor* tulburător prin depresivitate necamuflată, a cărei substanță este dată de ceea ce numeam suflul ideii tematice secundare. Această idee va reapare la clarinet în *sotto voce,* aproape deziluzionată de strîngerile sensibile ale unor cromatizări la pian, care conduc la un *Sol major* tematic (o a treia idee), în care cele două instrumente partenere dialoghează în triolete care parcă vor să ascundă delicatețea unei mișcări fin pulsatorii, întreruptă de pauze, la pian. Elanul melodic al clarinetului izbucnește (cifra 4), dar cromatismele pianului avertizează asupra pericolului unei declarații — serenadă și, *aici amabilitatea se numește prudență.*

Ideile revin în planuri tonale uneori foarte îndepărtate (la cifra 6 ne aflăm într-un *Do bemol major*), agitînd o pluralitate de sensuri din care numai unul este cel adevărat, sensul unei Code în *Tranquillo,* codă al cărei ultim acord este un *Mi b* în 6, stare armonică pe cît de delicată, pe atît de stranie ca încheiere de *Allegro de sonată.* Dar Brahms ne-a avertizat aprioric că expresia gestului artistic trebuie să fie amabilă. Recomand pianistului să nu includă în aceeași pedală dreaptă ultimele două măsuri, deoarece sensul acelui acord în 6 ar fi practic anulat. În plus, sugerez ca *diminuendo* pe ultimele trei măsuri să nu conducă obligatoriu la planul *piano* (nefiind notat și deci nici cerut de autor), dar nici să nu rămînă într-un *forte* mai gri, planul dinamic fiind obligatoriu schimbat după acea falsă culminație sonoră. Cel mai bine mi se pare a fi comparat planul dinamic al atacului ultimului acord (pian și clarinet), cu nivelul global sonor al jocului melodic și acordic din momentul notației *molto dolce sempre* (cifra 8), moment în care se exprimă la cele două instrumente o sinteză a ideilor tematice ale întregii părți.

Scanned with OKEN Scanner

Partea a doua este un *Scherzo*, construit în principal pe o idee tematică puțin afectată de tonalitatea *mi bemol minor*, a cărei frază secundară, în *Do bemol major*, precum și modulația cu cadență la *Re bemol major*, îi conferă, indiscutabil, o consistență expresivă dată de raportul minor-major, cu sublinierea ultimei structuri tonale. Ar fi o greșeală să credem că spiritul tonal nu are o anume valoare, (pe care extremiștii fie o neagă, ignorînd rostul „culorii" armonicelor, fie o supraevaluează, considerînd că intervalele pot ele însele crea afecte sensibile, bunăoară de entuziasm sau de decepție), valoarea raporturilor tonale fiind importantă prin existență, nu neapărat prin consecințe. Adesea rîdem la auzul unei glume, dar substratul ei poate fi amar ; dimpotrivă tensiunile sentimentale pot provoca triști, dar e bine să știm că oricărui crepuscul îi este, undeva, corespondent un răsărit. *Mai importantă ca oriunde mi se pare cunoașterea măsurii lucrurilor în ansamblul cameral.* Dacă în studiu este recomandabilă exagerarea aparentă a factorilor expresivi (în scopul însușirii clare a elementelor componente), în evoluția perfecționării jocului instrumental, „colțurile" trebuie să fie rotunjite, trecînd de la stadiile geometrice, de poligon, la infinitizarea laturilor acestuia pînă la idealul de cerc. *Admit doar sfera ca simbol artistic,* știind că ea este deplin și sieși perfectă. În fața unei aserțiuni, logica diferențiată va deslușì mai multe sau mai puține laturi valabile estetic și formativ. În fața unor adevăruri universale (ele există și artiștii ca exponenți superiori ai stării de „umanitate" uneori le intuiesc, artiști fiind și filosofii, și creatorii de artă, și cei ce pătrund sistemele de comunicare ale unora și ale altora), spiritele evoluate (mizez pe discernămîntul istoric al omenirii) pot doar să accepte axiomatic evidența și rosturile ei.

În ansamblu, *Scherzo*-ul *Sonatei op. 120 nr. 2* este delimitat de două idei tematice, celei inițiale adăugîndu-i-se cea din *Trio* (în *Si*). Este de remarcat faptul că pianul are un travaliu mai intens, și aceasta nu ar trebui să ducă la un dezechilibru sonor, intrările melodice ale clarinetului nu vor fi de aceea ca venite din neant, ci în urma unei pregătiri făcute de pian. Astfel, ideea din *Trio* este enunțată de pian în *forte,* iar de clarinet (cifra 3) în *piano,* dar pianul va face o descreștere corespunzătoare cu două măsuri ca un ecou al altor măsuri dinainte. În plus, clarinetul nu va cînta într-un *piano* sec și șters, ci — dimpotrivă — într-o sonoritate care va prelungi intrarea ideii în economia secțiunii cu 14 măsuri înainte. Ansamblul cameral își păstrează unitatea și în momentele în care unul din parteneri are de așteptat — prin pauze — exprimarea altuia. Pare lipsit de importanță, dar nu este

Scanned with OKEN Scanner

așa, gestul scenic al partenerilor. Nimic mai urît (alt cuvînt nu s-ar potrivi) decît instrumentistul care are de așteptat să-și „pe-treacă" timpul pauzelor rupt de atmosferă, aranjîndu-și constuma-ția, risipind priviri în sală, sau alte asemenea. Recomand inter-preților o grijă extremă pentru așa zisul amănunt al prezenței lor scenice : în momentele de pauze trebuie să urmărească, obligato-riu, cu auzul, jocul instrumental al celui ce cîntă. Nu este vorba numai de evitarea neplăcerilor estetice în primul rînd, ci de asi-gurarea premiselor unei continuități reale a discursului muzical. De altminteri este interesant de observat în *Trio* faptul că intra-rea clarinetului în ideea tematică a secțiunii nu izolează într-o pasivă relaxare pianul, însumîndu-se de fapt două redări specific timbrate ale eceleiași idei tematice. Nici clarinetul nu se va afla pe planul superior al expresiei, dar nici pianul, — avînd acor-duri — nu va domina dinamic. Dozarea echilibrată va face să se audă o idee în care — aparent sau nu, dar este o realitate evi-dentă în text — cele două instrumente se exprimă în consens și, fie paralel (intonațional și ritmic), fie complementar, se află pe planul unei comunicări sonore de o nobilă aspirație. Este intere-sant de notat momentul biografic în care se afla Brahms în acei ani 1894 și 1895. Mai întîi, împreună cu clarinetistul Mühlfeld face numeroase audiții publice ale celor *două sonate op. 120,* cu deplin succes, ceea ce confirmă creațiile. Apoi, după ce în 1899 primul său concert pentru pian fusese decretat „un strălucitor și incontestabil fiasco" (!), în ultima zi a anului 1895, pianistul d'Albert confirmă spusele lui Brahms din urmă cu 15 ani („În-tr-o zi va plăcea") și *Concertul op. 15* are succesul firesc al capo-doperei care este. În sfîrșit, Clara, bătrînă și retrasă din viața mu-zicală publică, acceptă să îi cînte lui Brahms, doar lui, fapt cu semnificații simbolice pentru creatorul care i-a prețuit întotdea-una puritatea și generozitatea. Ar mai fi de remarcat faptul că Brahms nu și-a auzit aceste sonate cîntate la violă chiar dacă a prevăzut această *variantă.* Notația pe care o propun are ca scop, à propos de rostul experimentului, sugestia ca interpreții să pro-cedeze la o eventuală interpretare succesivă clarinet-pian, în ve-derea unei *analize comparate.* Este limpede că în textul original timbrul clarinetului (deci și valențele lui expresive) reprezintă o structură anume, structură care ar putea — datorită instrumen-tului cu coarde, viola —, să fie ori denaturată, ori pluripotențată. Această ultimă probabilitate ar putea să justifice experimentul propus și care, el în sine, este un subiect de meditație artistică, estetică și interpretativă. Un simplu element aș dori să evidențiez : raporturile dinamice vor căpăta înțelesuri noi, în sensul că *pia-*

Scanned with OKEN Scanner

nistul va cînta diferit (deci apelînd la alte dozări de nuanțe) cu un partener violist. Și nu numai atît, dar și frazările vor avea articulații — nu diferite — ci noi, ca arcuiri. Desigur, textul de bază este același și nu vor apărea deosebiri esențiale. Mă refer, în fond, la acele transformări pe care o operă muzicală le poate suferi în interpretare în funcție de parametrii psihici ai interpreților și în raportul ambiental al sălii de concert. În legătură cu scena, este bine știut (totuși adesea ignorat) că într-o sală spațioasă tempii sînt proporțional mai lenți decît într-o sală mică, iar planurile dinamice vor fi mai clar diferențiate pe o scenă mai depărtată de capătul sălii, decît pe una mai apropiată. *Legile perspectivei* sînt la fel de exacte în arta muzicală ca în cea plastică.

Revenind la *Sonata op. 120 nr. 2,* iată cîteva linii de direcție asupra părții a treia, un *Andante con moto, Temă cu variațiuni,* în care apare și un *Allegro* liniștit în final, ca o ultimă afirmare a unui spirit care, fără să fie obosit, a devenit înțelept. Și înțelepciune a însemnat dintotdeauna curgere metodică a simbolurilor, nu năvală. *Adesea nu avem răgaz să medităm și ne năpustim asupra clipelor de viață vrînd parcă să le secătuim de consecințele* înfăptuirilor noastre din acele clipe, să anulăm ceea ce aș numi remanența rezonanțelor. De altfel raportul metric mi se pare a fi, la trecerea din *Andante con moto* în *Allegro,* optimea egală cu pătrimea, așa încît curgerea să fie de fapt egală cu ea însăși, după cum de la izvor pînă la vărsare un fluviu curge continuu. Nu ar fi deloc bine ca *Allegro* să șteargă cu pripeală ceea ce *Tema* desenase cu migală, dintr-o celulă ritmică aparte.

Rolul frazărilor în această parte mi se pare a fi decisiv în exprimarea firească a ideilor tematice. „Idei", deoarece, variațiunile — cu evidente excepții, relevă sensuri variate ale unei melodii de o subtilă simplitate, aproape simbolică. Așadar, frazările notate în partitură vor lămuri ceea ce sunetele — ca orice segmente elementare — nu pot întru totul să exprime. Mă gîndesc în cîte moduri poate fi rostită fraza shakespeareană : „A fi, sau a nu fi". Dacă nu ar fi acel „sau", ar putea s-o spună și un actor peltic... Dar oare numai dicție trebuie să aibă actorul lui Hamlet ? Sau numai poză ? Va fi rostit acel actor repede sau rar cuvintele ? Iar gîndul său va fi dedicat în întregime reproducerii din memorie a textului ? Și cîte și mai cîte alte întrebări...

Dar interpreților le va fi străină oare rafinarea pînă la esențializare a sunetelor ? Firește că nu ! Dar la ce *anume* se vor fi gîndind ei în timpul (ce termen oribil) „execuției" ? Prea adesea interpreții lasă sunetele să se exprime fără a le încărca de sen-

Scanned with OKEN Scanner

suri și, în acest caz, gestul lor rămîne simplist (și de fapt inutil) fără a aspira la „actul artistic".

În special clarinetistului îi recomand să studieze respirațiile pentru a nu apărea, sub motivul imposibilității fiziologice, vreo cezură în locuri nepermise. Dacă într-un text literar o virgulă plasată greșit este lesne observabilă și condamnabilă, în muzică mai apar din grabă (și nu numai) respirații nefirești sensului ideatic, și faptul devine grav dacă el este premeditat. Și tocmai de aceea (pentru a anula chiar și neșansa întîmplării) mă refer atît de insistent la judecarea corectă a frazărilor cerute de Brahms.

În altă ordine de idei, remarc cantabilitatea tuturor sunetelor melodiilor și observ prin aceasta nevoia ca valorile mici (treizecidoimi) în ritmurile punctate să nu capete aspect de sunete ornamentale. De aici rezultă și conceperea mersului agogic just. Propun un tempo adecvat rostirii clare a tuturor sunetelor. Nici în momentul *Allegro* nu avem de-a face cu sunete „rostogolite" și isterizate. Înțelepciunea lui Brahms îi arată (iar prin partitura lăsată, ne demonstrează) că valoarea unei clipe este imensă dacă timpul și spațiul sînt ipotetice idealuri, nu simple coordonate ale viețuirii. Desigur — repet obsesiv o remarcă aparent adevărată — putem trăi convenabil și convențional o zi întreagă, ca timp, parcurgînd spații vaste fără a înțelege nimic din complexitatea spiritului nostru, dar valoarea reală a existenței afirm că este *introspecția, în fiece clipă și în orice, absolut orice, situație, ca spațiu* al traiectului individului, ca element fundamental al omenirii.

Această Sonată nu are o abundență de idei (în plus cele cîteva de pe parcursul ei sînt atît de aliate încît constituie un complex monolitic și aproape monotematic, fără a avea însă dovezi de ciclicitate), dar faptul trebuie gîndit nu cantitativ numeric, ci ca o expresie a marilor sinteze la care Brahms ajunge la crepusculul creației sale, un posibil răsărit pentru cei ce îl urmăm. A vedea omenirea în fragmente și a gîndi inferioritatea epocilor anterioare din elemente de statistică, sînt greșeli de conduită intelectuală. Consider că Brahms *creatorul ar fi dat măsura geniului său și ar fi exprimat problematica de fond a umanismului relevabile în orice timp și în orice spațiu istoric*, fără să nesocotesc rosturile sale romantice pure (dar cu atît de multe pilde pentru urmașii săi numiți postromantici și chiar pentru expresioniști, dar și cu evidențe ale pătrunderii spiritului clasic și încă mai arhaic), fără să elimin baza sa etnică germană (cu explicitări însă pînă la sistemele filosofice antice și cu cristalizări estetice valabile și altor spiritualități). Mai consider că el a creat dintr-o autentică nevoie a particularizării existenței sale iar noi, desăvîrșindu-ne

Scanned with OKEN Scanner

— fără a ne depersonaliza —, ar trebui să îi pătrundem sfera sonoră atît de complexă încît ea atinge simplitatea și puritatea acelor adevăruri pe care — cum exprimam deja — putem doar să le intuim axiomatic. A cînta muzica lui Brahms (și, poate, această Sonată este edificatoare ca procedeu de înnobilare artistică a interpreților creatori) *trebuie să eliminăm minciunile plauzibile* și să putem experimenta cunoașterea de sine. Refuz să cred că un interpret lipsit de harul creației prin autocunoaștere și dorință de comunicare va putea (nici măcar mimînd) să cînte muzica lui Brahms. *Vieții îi dăm sens prin viață, iubirii prin iubire, ideii prin puterea exprimării sale, sunetului prin comuniunea cu alt sunet, eu-lui prin nemărginirea sferei lui,* cufundată în „plenitudinea primordială".

2.1.9. IPOTEZE

Cred în complexitatea maximă dezvăluită prin desăvîrșita simplitate.

3.2. Voința artistului creator de a opera cu certitudini denumește aspirația : ideal. Drumul său unic și ireversibil, știut doar de el, pare lung sau chiar nesfîrșit, cînd, de fapt, este doar netrasat aprioric. Certitudinile provin din autenticitate, nu din confirmări formale, dogmatice. Brahms a scris ceea ce lui îi era propriu, nu tocmai idilic sau paradisiac. Drumul său numai al său, fiindu-i unic, nu i-a fost neted și previzibil. Adesea i-au apărut fantasmele bucuriei și ale durerii, întotdeauna structurile muzicale — de orice ordin sau calibru — l-au autentificat, integrîndu-se lor ca un element cosmic într-un univers de legi sistematice. Dacă sufletul îi era bun, sunetele create vor fi simbolizat generozitatea ; dacă sufletul îi era chinuit de întrebări, sunetele create vor fi devenit neliniști și căutări. Muzica lui Brahms are duritatea diamantului, dar asta nu înseamnă că noi o vom folosi la tăiat geamuri. Sunetele sale au strălucirea caldă a aurului, dar asta nu înseamnă că o vom folosi pentru a orbi privirile uimite. Construcțiile lui Brahms au măreția templelor, dar asta nu înseamnă că în ele vom profera imnuri păgîne.

3.3. Cuplul cameral contemporan trebuie să întrunească *două distincții : voință* (de sunet, de frazare, de mișcare temporală, de susținere) *și har creator* (începînd cu măiestria instrumentală, desăvîrșind prin forța comunicării). Interpreții vor trebui să înțe-

Scanned with OKEN Scanner

leagă, între altele, că în acest prezent continuu (eufemistic spus, *Brahms trăiește)* valoarea este dată de distincții. Reducînd ideile la absurd, îi rog pe cei care mă aud să încerce să înțeleagă rosturile omenirii în care diamantele ar fi nisipul deșerturilor, iar tezaurele de cultură scrisă ar fi nomenclatoarele și registrele de evidență a populației de cele cîteva milioane de ani de cînd cineva a crezut că este om și s-a comportat, în general, ca atare. *Absurdul este înspăimîntător cînd poate fi real...*

Am citit într-o carte că *Sonatele* lui Brahms sînt expresii ale geniului său creator etc. etc. Nu discut acum și aici (dar ar fi poate cazul) dacă sînt „ex" sau „im"-presii, dar i-aș ruga pe interpreți să reflecteze la faptul în sine : „Sonatele sînt". Eu însumi reflectez : ele au și „fost", vor și „fi", așa după cum asupra nașterii cosmosului, dar, mai ales, a omului teoriile afirmă că nașterea respectivă a fost la un moment dat și apoi au urmat felurite epoci, mitice și istorice. Dar înainte ? Haosul ? Alt cosmos și alt om ? Dar mai apoi ? Alte glaciațiuni, alți zei, alte societăți ? Pot potențialii interpreți să-mi acorde credit cînd afirm că muzica (de exemplu și a unei Sonate de Brahms) începe înainte de primul sunet ? Începe chiar cu primul cîntec de leagăn al primului om născut dintr-o mamă născută, paradoxal sau nu, înaintea lui. Cîntînd un pasaj cromatic dintr-o Sonată de Brahms, interpreții îl vor fi cunoscut și pe rapsodul antichității, și pe Gesualdo, dar și pe Wagner și pe Stockhausen, sau pe Enescu cel fascinat de ponderea expresivă a unui așa-zis „sfert de ton" bizantin, sau pe Xenakis arhitectul modulelor sonore. *Dar mai ales pe ei înșiși se vor fi cunoscînd ?* Putem mînca pîine fără să știm cum a zămislit pămîntul grîul, dar asta se cheamă supraviețuire prin hrana cea de toate zilele. Prin analogie, putem trăi fără a-l cunoaște pe Brahms (eu nu !).

3.4. A cînta corect este, indiscutabil, o chestiune de bun-simț artistic. Discutabile sînt, însă, și termenul „corect" și pe plan istoric de-a dreptul, cel de „bun-simț". De exemplu : astăzi sîntem tentați uneori să descalificăm interpretările păstrate în înregistrări date de artiștii care au trăit între cele două războaie mondiale. Bunăoară le reproșăm anumite îngroșări ale modificărilor de tempo. Chiar în edițiile cele mai uzuale, azi întîlnim sugestiile unui Schnabel sau ale unui Flesch care contravin textului original (tempi dictați de notații metronomice care vor să sublinieze elanuri sau resentimente prin jocul agogic). Dacă esența umană este într-adevăr unică, mă întreb cum ar fi cîntat Beethoven sau Vivaldi o Sonată de... Brahms ? Brahms însuși cum a cîntat-o ? Oare la fel de repede de fiecare dată ? Sau la fel dozate planurile

Scanned with OKEN Scanner

dinamice ? Să nu fi simțit el niciodată că o banală gamă sau un banal accent să fie altceva decît banalități și o dată gama să fie ritmic egală, iar altă dată ușor accelerată, sau accentul o dată mai șters, iar altă dată mai evident ?

Ce este așadar corect ? Ceea ce maeștrii oficiali au legiferat pe podiumuri de concert faimoase, noi neavînd altceva de făcut decît să le adorăm docența și să-i urmăm fidel ?

Există, firește, niște limite ale ponderabilității dincolo de care orice, și oricît ar fi de greu, plutește. Interpreții vor înțelege că eu mă refer la *parametrii infinitezimali*. Dar, chiar dacă vom conveni, într-un colocviu al marilor ascultători (după cum sînt degustătorii de vinuri capabili să stabilească soiuri și ani ai licoarei respective) că „ăsta" este *piano*, cum vom putea oare să dozăm raportul său cu *forte* ? Mă gîndesc, printr-o extrapolare sugestivă, că unii, obișnuiți cu odăi mai puțin înalte, vor fi literalmente striviți (nu „înălțați") într-o încăpere de palat. Și mai meditez și asupra efectelor speciale tipice unor instrumente. De pildă un *pizzicato* în *piano* va trebui să fie produs cu o tărie relativ mare pentru a fi perceput, dacă nu, eu nu pot accepta ca pasajul nici să nu mai fie cîntat. Mai meditez încă și asupra valorii unor legi fizice ale penetrabilității unor sunete mai grave și mai acute. Indicația *piano* va fi diferit judecată și deci realizată instrumental și în funcție de registru. În general, un sunet grav, avînd în raport cu unul acut mai multe armonice, va fi emis cu o forță mai mică de apăsare (a clapei sau a arcușului) decît sunetul mai acut. Ce exercițiu interesant poate apărea în urma acestei meditații. De exemplu violonistul va acorda o atenție aparte tehnicii mîinii drepte, controlînd presiunea arcușului, astfel încît aceasta, coroborată cu viteza de alunecare pe corzi, să fie diferită în redarea unei structuri sonore în *piano* pe coarda *sol* și tot în *piano* pe coarda *mi*. Să mai atrag atenția încă o dată și asupra faptului că un *piano* de idee tematică este mai tare decît un *piano* de acompaniament ? Dar asupra rostului vibrației, care ea însăși poate modifica valoarea dinamică a unui sunet ?

3.5. Factor decisiv al actului interpretativ poate fi publicul. Acesta, ca masă, dar și ca grup format din indivizi aparte, vrea să perceapă și să priceapă ceva ce ar putea avea valoare expresivă. Pentru un cuplu cameral (dar și pentru orice alt tip de formație) *devine esențială simbioza*. În primă dar și în ultimă instanță, partenerii trebuie să fie împreună și să creeze efecte sonore valabile. Publicul iartă (în cazul în care este informat) o inexactitate în redarea textului (iarăși să mă întreb dacă textul în sine este exact ?, dar va sesiza urgent și va păstra un mare regret

Scanned with OKEN Scanner

dacă interpreții nu au „căzut“ împreună de acord sau unul dintre instrumentiști „a dat pe de lături“. De aici s-ar putea crede că dată fiind instanța publicului ca un fel de *„alfa și omega“* al judecății de valoare artistică, ar trebui ca ansamblul cameral să fie expresia unei ordini statistice, devenind buni, pe clasamente chipurile obiective, cei care cîntă mai toate sunetele, nu se încurcă și nu crează decalaje metroritmice. Da, dar mai este ceva, oamenii din public vor să-și audă viața în muzică, să se bucure și să sufere, să fie siguri, dar să fie și surprinși. Mai au nevoie de fapt și de relativitatea umanistă a posturii interpretului. Vor să și „vadă“ muzica, vor să o absoarbă, iar dacă vreunul are chef să plece în timpul concertului să o poată face, dar și să fie țintuit pe locul său, să fie fascinat, să balanseze în permanență între luciditate („au cîntat mai rar de cum se cîntă“) și extaz („formidabil“). Toate acestea și încă multe altele trebuie să fie simțite de interpreți. Dar simțirea aceasta este autoreglată și extrem de variată. Interpreții, prin (mai înainte) numita forță de comunicare, pot și trebuie *să conducă stările publicului* de la germeni la configurări paroxistice. Poți domina auditoriul numai cunoscîndu-te și cunoscînd perfect, în detaliu, opera interpretată. „Perfect“ înseamnă în opinia mea, la cel mai înalt grad al fiecăruia în parte. Este o aberație să fim dezamăgiți că nu există perfecțiune doar pentru că *un om nu poate fi ceea ce este întreaga omenire*. Un om nu are rostul de a fi decît el însuși. Aici este dificultatea. Decepțiile provin din faptul că el — omul, nu este altul sau chiar alții. Ambiții deșarte fac astfel să se piardă valori autentice. Cîteodată oamenii încurcă zonele existențiale pînă într-atît încît se socotesc neputincioși — dacă nu sînt totodată și militari și filosofi, și doctori și agricultori. *Brahms este valoros pentru că a reușit să se afle și să se împlinească pe sine.*

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Material documentar

a) **Studiul partiturilor :**

1. — *Violinsonaten — op. 78, 100, 108* (Schnabel, Flesch) Ed. Peters nr. 3900 (10499—10500)
2. — *Violoncello Sonaten — op. 38, 99* (Klengel) Ed. Peters nr. 3897 a, b (10417, 10418)
3. — *Zwei Sonaten für Klarinette und Klavier op. 120* (Hermann/ Bading) Ed. Peters nr. 3896 (10415, 10416)

b) **Audierea lucrărilor**

Discuri:

1. „ELECTROLA" Berlin DB 4633—35 (78 t./min.)
   Sonata în Sol, op. 78
   Emil Telmanyi — vioară
   Georg Vasarhelyi — pian
2. „ELECTRECORD" STM-ECE 0693
   Sonata în La, op. 100
   Josef Suk — pian
   Jan Panenka — pian
3. „MELODIA" CM 02257—8
   Sonata în re, op. 108
   David Oistrach — vioară
   Sviatoslav Richter — pian
   (Inregistrare din concert — decembrie 1968)

4. „SUPRAPHON" 50 375
Sonatele pentru violoncel și pian
(mi, op. 38 ; Fa, op. 99)
André Navarra — violoncel
Alfred Holecek — pian

5. „BÄRENREITER MUSICAPHON" BM 30 L 1522
Sonata în fa, op. 120 nr. 1
Jost Michaels — clarinet
Detlef Kraus — pian

6 „ELECTRECORD" STM-ECE 01650
Sonata în Mi bemol, op. 120 nr. 2
Aurelian Octav Popa — clarinet
Alexandrina Zorleanu — pian

c) Bibliografie :

1. ROSTAND, Claude — *Brahms* (2 vol.) col. „Amour de la musique" Ed. „Le bon Plaisir" Librairie Plon — paris c 1955

2. HEGEL G. W. F. — *„Despre artă și poezie"* (2 vol.) Selecție și note de Ion Ianoși „B.P.T." nr. 1004—1005 Ed. „Minerva", București 1979

3. BELIS, Mariana — *„Mecanismele inteligenței"* Ed. Științifică și Enciclopedică, Buc. 1979 Cap. II Mecanismul comunicării

4. BLAGA, Lucian — *„Elanul insulei"* Col. „Restituiri" Ed. „Dacia" Cluj-Napoca 1977

5. BLAGA, Lucian — „Încercări filosofice" Ed. „Facla", Timișoara 1977 Cap. „Filosofia stilului" (1924) „Fețele unui veac (1925)

6. SPINOZA, Benedicti de — *„Tratatul despre îndreptarea intelectului"* Ed. Științifică și Enciclopedică, București 1977

7. BERGER, René — *„Artă și comunicare"* Col. „Curente și sinteze" nr. 15 Ed. „Meridiane", București 1976

8. EMINESCU, Mihai — *Poezii* Ed. pentru literatură, 1963

9. ELIADE, Mircea — *Aspecte ale mitului* Colecția „Eseuri" Editura Univers, București, 1978 (Traducere de Paul G. Dinopol) (c) Harper and Row, Publishers, Inc. New York

Scanned with OKEN Scanner

2.2. Triourile

2.2.1. PRECIZĂRI

Nimic mai convingător în rostirea romantică întru devoțiune, înspre ideal, ca limbajul (graiul) artei sonore. De ce ? Poate că datorită paradoxalei sale forme de existență : pe cît este de abstract și rupt de realitatea imediată cu lucrurile și întîmplările sale cu tot, pe atît este de sugestiv în crearea unor lumi posibile, ale unei melancolii sau ale unui sbucium, ale liniștii sau ale tumultului. Sau, poate că în pofida faptului că muzica nu a început cîndva anume, fiind dintotdeauna, ea își mărturisește acum, în romantismul secolului trecut crezul în nemurire : evoluția tehnicilor creatoare — și prin aceasta aria (cîmpul) de semnificare comunicațională — este fulminantă într-un interval de timp istoric relativ redus.

Elanuri pure sau măcinate de restriști, splendide emoții de iubire proiectate în clipe totdeauna unice, așteptări ale rotirii răului cu binele, declamații mereu sincere *(cei perfizi nu știu să cînte !)*, sînt prefăcute în simboluri și se întorc în mituri genuine...

Să ne eliberăm de teama înțelegerii (și rostirii) adevărurilor ! Altfel nu vom putea accepta că Brahms nu și-a purtat umbra prin hățișurile vieții iscate de voia întîmplării, ci s-a supus voinței de a fi creator. Să citim pe fruntea ridicată a creatorului Brahms, generozitatea trudei sale și inepuizabila perfecționare a limbajului ca tehnică, ca organizare a structurilor și să nu admitem nici măcar prin absurd că Brahms ar fi creat în clipele sale de adîncă plictiseală...

Ca o primă consecință a celor de mai sus, consider că interpretul unei creații — în orice caz — brahmsiene trebuie să aibă în conduită și, mai înainte de aceasta, în cuget, simțul actului istoric

pe care l-a înfăptuit compozitorul și nevoia de adevăr în pătrunderea grafiei partiturii.

Consider că momentul zero al interpretării unei opere artistice muzicale trebuie să fie acela al desprinderii de prejudecata jocului : nici creatorul nu s-a jucat „de-a frumosul", „de-a-acum-mai-repede-acum-mai-rar", „de-a-încercatelea-mai-liric-piano-și-mai-dramatic-forte", nici „de-a-orice-altceva" și nici interpretul nu se va juca „de-a-respectarea-textului" sau „de-a-repetarea-unor-stereotipuri-cînd-repede-cînd-rar". Nu ignor că unii se joacă și nici faptul că pentru copii joaca este foarte importantă. Dar un creator atestat și argumentat a fi de mare valoare pentru istoria culturii întregii umanități — cum este cazul lui Johannes Brahms —, nu se joacă, ci destăinuie credința în virtuțile creatoare ale spiritului. Ei bine, o dată lipsiți de prejudecăți, vom înțelege partitura cu însemnele notate în clipele anume sacrificate crezului și sentimentului, gîndirii și nevoii de fericire pentru care acele semne au fost menite și vom semnifica rostul propriei noastre meditații asupra vieții însăși. Subliniez că acel *„fa diez"* cu care începe primul trio este mult mai mult decît o anacruză — analiză teoretică sterilă — transmis în planul *piano*. Mai înainte de orice ar trebui să se știe că ideea tematică începe de la *„fa diez"* care nu ar trebui cîntat cu teamă fiindcă este *piano* și mai este și timp slab. Ar fi o naivitate să eliminăn expresivitatea acelui elan al cvartei *„fa diez — si"* și să pronunțăm cu suficiență doar acordul de pe timpul 1 (după anacruză). Mai mult decît atît : din asamblarea sonorităților, *„fa diez"* trebuie să fie în proporție considerabilă sonor pentru a nu fi o insulă în raport cu conținutul acordului ce îl urmează, desfășurat pe un ambitus de două octave în registrul mediu-grav ; și dacă avem în vedere și faptul că linia melodică trebuie să se distingă, completez imaginea sonoră cu nevoia de atac cel puțin *mp* — a lui *fa diez* inițial, pentru ca și doimea ce îi urmează să se lege în cantilenă, iar armonia de sub acest *si* să fie *piano,* cu remarca diferențierii optimii *re diez* de basul *si,* în sensul că vocea intermediară va fi executată în *pp* iar basul cel puțin *p,* avînd în vedere și că din sunetul *si* al basului — ce se dovedește a fi o pedală de șapte măsuri, se desprinde o altă voce care ar trebui centrată în zona planului *piano*. Planurile dinamice — este lesne de observat — sînt relative unul la celălalt pe desfășurarea celor 4 voci cu care începe ideea principală a primului Trio. Ideea centrală va fi ansamblul dinamic creat din juxtapunerea a patru nuanțe — pentru fiecare voce în parte, ale aceluiași plan : *piano*. Dar adevărul culorii este simbolul reprezentării sale. Aici vocile au rol structural diferit : prima intonează

Scanned with OKEN Scanner

o cantilenă care începe cu anacruza (!!), a doua creează un acompaniament cu ritmică egală ce denotă stabilitatea sentimentală a creatorului în acel moment al vieții sale, a treia alcătuiește un contrapunct metro-ritmic cu sincope pe *fa diez* care reprezintă și un ecou al anacruzei ideii melodice și un balans cu sunetul *si*, fundamentala acordului de tonică, o sugestie suplimentară a echilibrului, atît prin intervalică (cvinta perfectă) cît și prin intonarea celor două înălțimi, ambele fundamentale ale celor două trepte principale ale tonalității — tonica și dominanta ; a patra voce, pedala anunțată mai sus, are rolul unei stabilități a elanului ideii vocii întîi, care astfel se dovedește a fi *speranță justificată de fericire și nu oarbă aventură*. Pianistul interpret va fi convingător pentru publicul său numai în măsura în care el însuși crede și împlinește demersul muzical-emoțional-filosofic. Poate că acest demers să fie altul decît cel schițat în rîndurile acestea, dar un demers, *o concepție anume a nevoii de sunete-idei există*. De fapt aici stă importanța. Sunetele să fie idei, iar ideile să fie idei-forță ale umanismului pur și adevărat, lipsit de structurile artificiale ale prejudecăților. Astăzi (și mîine chiar) trebuie să înțelegem ce s-a creat ieri.

2.2.2. TRIO PENTRU PIAN, VIOARĂ ȘI VIOLONCEL ÎN SI MAJOR, OP. 8

Pentru deplina sinceritate a travaliului interpretativ vom considera la o valoare înaltă datele biografice ale primului *Trio op. 8* al lui Brahms ; compunerea sa primă, la 20 de ani ai creatorului, păstrează doar ardoarea și caracterul de poezie nordică în refacerea aproape completă survenită 38 de ani mai tîrziu (!), la sfatul lui Hanslick. Astăzi cunoaștem doar această „ediție a doua" datată 1891, ignorînd modalitățile sonore de exprimare din 1853 cînd a fost compus *Trio*-ul în *Si major*. Astfel, vom ști să ne introducem într-o lume veșnic în mișcare, *imaginînd esențele*. Au trecut mii de ani de la primele documente asupra esenței umane, dar problema fundamentală a gnoseologiei rămîne în continuare de soluționat. *Cert mi se pare a fi doar rostul nostru consecvent de a ne cunoaște*. Paradoxal — sau nu — artistul capabil de sacrificiul dăruirii sale trebuie să afle esența în imaginația sa și să o restituie ca imagine deplin spiritualizată, mai presus de îndeplinirea dogmatică a unor scheme și semne. Fără a dori să mai insist asupra relativității dinamicii, observ doar că intrarea violoncelului — cu o succesiune de sunete și valori paralele ideii inițiate

Scanned with OKEN Scanner

de pian, trebuie să preia „din mers“ elanurile sonore ale primelor 4 măsuri, sugerînd prezența sa de la început în unison și desprinderea în mers de terțe cu ideea tematică principală. Este greșit ca din măsura 5, nuanța generală să se amplifice datorită unei intrări timbrale suplimentare, intrare care nu va fi însă — caz tot neconform imaginii reale — centrat într-o sferă dinamică sub cea a ideii la pian și în realizarea firescului intrării violoncelului care enunță aceeași idee în paralel, la terță superioară (măs. 5 — cu anacruză unison cu pianul pînă în măs. 8) sau terță descendentă (măs. 9—12), cu alternanțe (în continuare). O modalitate de lucru ar putea fi intonarea în unison a ideii — pian și violoncel — din măs. 1, desprinderea realizată în măs. 5 căpătînd astfel o logică a „experienței“ melodice dobîndite ; instrumentiștii trebuie să redea varietatea timbrală din acea măs. 5 in discuție, iar nu prilejul unei întreruperi a discursului ideatic și imagistic deja pornit, nici printr-o deplasare a planului dinamic, nici printr-o deplasare a interesului melodic (de la pian la violoncel) și nici printr-o dezarticulare metro-ritmică, celelalte trei voci, cîntate de pian continuîndu-și calm și firesc rolul, și nelăsîndu-se surprinse de intrarea violoncelului : în plus, acestor voci nu este indicat să li se modifice sensurile sau planurile dinamice sub motiv că vocea melodică este acum dublată și ar avea nevoie de o susținere mai energică.

Rostul insistenței cu care tratez acest început al *Trio*-ului *op. 8* are o dublă explicație : pe de o parte consider firesc să îmi desfășor ideile de ordin general cu argumente concrete, pentru a afirma și aici și în orice altă situație nevoia de logică în punerea necontenită de semne de întrebare asupra modului în care trebuie interpretat fiece sunet, în succesiune orizontală, în transmitere și în preluări laterale sau în structuri verticale, armonice. Pe de altă parte, insistența este justificată de credința că începerea derulării interpretative a unei opere muzicale, avînd în vedere parametrul timp-filosofic este de o importanță covîrșitoare. Studiul interpreților va fi început în spațiul sonor al primelor sunete ! Afirmația pare caducă doar acelora care speră în „încălzirea“ pe parcurs a interpreților, neglijînd elementara conduită profesionistă de a da sens, vigoare, frumusețe muzicii în tot spațiul său, pe parcursul întregului timp de desfășurare, nu numai în momente socotite — *periculos diletantism* — a fi importante. Recomand evitarea celei mai vagi păreri că un acompaniament poate fi cîntat oricum, lipsit de substanță, doar din rezultate mecanice ale instrumentului ; la fel de negativă mi se pare și atitudinea ostilă, de indiferență în momentele de pauză la o voce-instrument (iată cum pauzele din măs. 1—4 vor însufleți corespunzător pe violoncelistul care atacă *fa diez* anacruză la măs. 5 și nu-l vor lăsa pasiv

Scanned with OKEN Scanner

în așteptarea intonării altfel — deci fals sub raport artistic — a ideii inițiate de pian).

Trăim într-o epocă statistică, în care teorema fundamentală pune semne de punctuație matematică între CE și CÎT, lăsînd rezultatului hazardul lui CUM. Tindem fără grabă, dimpotrivă, metodic spre „perforarea" ideală a fișei noastre de ordinator, măsura acestuia părînd a fi un țel ultim al existenței contemporane. Rămîne artei autentice și valorilor ei umane să afirme adevărul că ordinatorul este o mașină a unui timp dat — fie el și viitor — iar nu a unei clipe atemporale. Esteticul rupe concretul din prezent și îl proiectează, cel mai adesea nefuncțional, în timpul infinit al rotirii spiritului uman. Din păcate, nu avem mijloacele de control asupra „exercițiului" pasiunii și înțelegerii artistice" dincolo de semne... Interpreții acestui *Trio în Si* de Brahms vor trebui să fie atît de sinceri, pe cît de devotați să nu mimeze metastructurarea unui oarecare *fa diez anacruză*, sau a 4 voci care... etc. etc. Și, neavînd miloace de control, nu avem nici instrumente de perfecționare. Astfel putem intra într-o *criză de personalități, ajungînd la o saturație de executanți*. Arareori vom condamna o „executare" corectă a partiturii, fiindcă în „ordinatorul" nostru nu există nici o impunere a funcției trăirii perpetue a simbolurilor artistice. *Fals, deci nociv !* Omenirea are nevoie de simboluri nu reprezentative, deci statice, ci creatoare, deci novatoare, în mișcare.

Cele de mai sus nu vor să moralizeze pe virtualii interpreți ai acestor pagini muzicale. Firește, există și în interpretarea muzicală criterii de analiză și de punere în temă ; există însă, mai presus de acestea — care sînt stadiul prim al exprimării artistice — date lipsite de prejudecăți, care pot genera judecăți de valoare care ar îmbogăți tezaurul de criterii de analiză — stadiu-prim pentru alte idei ce vor deveni — numai din ruperea lor semantică, dar cu țeluri comune acelor mereu mai complexe stadii-prime — *simboluri artistice*.

Mai concret : nu recomand, decît cu titlu de variabilă, un metronom pentru *Allegro con brio* al părții I din *Trio*-ul în *Si major*. „Stadiul-prim cere ca doimea să fie M.M. = 76—80, dar prejudecata poate fi învinsă, dacă în acest tempo nu transpare caracterul „*brio*" cerut, dacă dimpotrivă s-ar crea scurgeri prea lente sau — dimpotrivă — prea agitate de valori, doar valori în sine lipsite astfel de cantabilitate, de mesaj, cu toate acestea vreau să precizez că a ne rupe de prejudecăți nu poate fi o... prejudecată. Nu va suna deloc bine acest *Allegro* cu doimea 120 sau 40 ! Simbolurile artistice la care fac apel solicită maximum de finețe, de rafinament ! Este vorba deci ca cei trei interpreți să studieze tempii pînă ajung la cel ideal lor cu infinitezimale oscilații în

Scanned with OKEN Scanner

jurul unui tempo-matrice. Nu putem tolera insolența care se pretinde creatoare, doar pentru că se opune la ceea ce este statuat; pare cel puțin ridicol să admitem că 2 + 2 = 5, doar pentru motivul că este altfel decît așa-zisa prejudecată că suma ar fi egală cu 4. În cazul *Trio*-ului nostru, interpreții s-ar dovedi în cel mai fericit caz „copii-teribili" dacă ar crede că *„brio"* poate să însemne *„rubato"* ce ar conduce la inegalitatea vocii a doua, de acompaniament metro-ritmic de optimi, egale prin definiție. Tot teribilist ar fi ca planul dinamic cerut de Brahms să fie transformat — penibilă ostentație — din *piano* în *forte* deoarece așa ar fi mai *„con brio"*. Solicitînd o relaționare dinamică a celor 4 voci de la pian, o maximă precauție la intrarea violoncelului pentru a nu disturba elanul nobil al ideii, mă refeream la grame de aur, nu la tone de balast.

Cu toate acestea, recomand o perioadă relativ mare de timp de studiu al extremelor, dar exprimarea instrumentală a acestora va fi în mod necesar atenuată în limitele conceperii unui mesaj artistic explicit, nu forțat. Este superioară sugestia, imaginea, oricărei ostentări senzoriale. Imaginile artistice noi pe care le creează interpreții sînt cu atît mai valabile cu cît redarea lor are conexiune implicită fondului-prim de elemente formale, articulate cu o funcționalitate tradițională, impusă de text. Esența umană este extinsă peste perioade de timp istoric ale cărui suprastructuri, forme de existență socială, s-au modificat, uneori radical. *Ar fi nedemn pentru noi, cei în viață, să-i bănuim de trăiri inferioare celor ale noastre pe cei dispăruți.* Elanul iubirii, ardoarea acesteia au fost pentru Brahms supreme și incomparabile cu ale oricui; și fiecare dintre noi, în mod esențial unificați ca speță, sîntem în mod necesar plurificați ca indivizi sau — caz fericit — ca personalități. Valoarea intrinsecă nu poate fi măsurată decît în prețiozități hazlii: „eu iubesc mai mult decît Brahms" sau „iubirea este un lucru foarte mare". Tot astfel părea hazliu să redăm cu afectare ideea tematică primă și oricare alta de fapt, chiar dacă există uneori momente în care unele idei muzicale se cer a fi tratate mai sofisticat; este de preferat, ca fiind autentică, expresia „iubesc", deoarece sentimentul acesta existențial nu trăiește decît fiind total și nemăsurabil. Interpreții *Trio*-ului vor „alchimiza" nuanțe, tempi, frazări în retorta sincerității și în absența obligatorie a ostentației. Publicul nu va auzi 4 voci în relații dinamice, nu va realiza o idee tematică, o armonie, un contrapunct sau orice altceva care aparține fondului-prim de valori, ci va trăi stări, adesea nedefinite, de bucurie a spiritului.

Ideea primă a acestui *Trio în Si* capătă o transfigurare prelucrată a enunțului inițial în intonarea partidei violinei, în sensul

Scanned with OKEN Scanner

că succesiunea de doimi *fa diez — mi — re diez* din măsurile 2 și 3 ale ideii de la pian, se respectă ca sens melodic, dar — printr-o diminuare ritmică, sunetele devenind pătrimi, transmit un prim mesaj de tensiune a ceea ce părea să fie senin și cert. Tensiunea este creată de redarea acestor pătrimi cu o ușoară emfază. Argumentul cel mai puternic îl găsesc în reluarea acestei viziuni tematice de către pian (litera B), în consens ritmic cu violina și violoncelul, în planul *forte*, augmentat pînă la măsura în care desenul melodic în discuție (mers treptat de două secunde descendente) revine ritmic în doimi, dar accentuate (notația lui Brahms). Acest fapt reprezintă un argument, deoarece apare ca evidentă importanța acestor sunete, aparent calme, firești, de o cantabilitate ușor vetustă, dar care conțin în esență o meditație asupra îndoielii, dramatică, de vreme ce sînt cînd doimi în *piano*, cînd pătrimi în *piano* la violină și în *forte* la cele trei instrumente, cînd — în sfîrșit, doimi, marcate, *ff*, tot la cele trei instrumente. Recomand studiul dinamicii de la început pînă la litera *C* din partitură, pentru o justă relaționare — în sensul unei creșteri continue și care trebuie să aibă efectul unei acumulări îndreptățite de energii dramatice ; apoi, în acest spirit se va lucra trecerea subită a planului *fortissimo* în cel de *piano* (măsura a patra de la *C*), un *piano* care va ascunde vagi regrete în noi transfigurări ale ideii (la violoncel și la violină) subliniate de doimile desenului de terțe mici descendente de la vocea 1, la pian. Acest *piano* apare ca o rupere a năvalei speranțelor, ca o mirare și nu ca o neputință. Planul dinamic va progresa imediat spre ideea *(lit. D)* acelei succesiuni *fa diez — mi — re diez* cu ritmică punctată (pătrime — pătrime cu punct — optime), *în forte* (mai întîi la corzi, apoi pian) acompaniată de o ritmică de triolete, care insistă să proclame vigoarea ideii. Același desen melodic îl aflăm ca motiv declanșator al ideii tematice secunde *(lit. E)* și astfel se împlinește o foarte limpede — și necesară — continuitate a ideilor, a gîndurilor. Ideea nouă începe în *do diez minor* și este bazată pe o progresie *(re diez)*. Corzile intonează linia descendentă, iar pianul o linie contrapunctică ascendentă. Caracterul polifonic prezent din primele măsuri se păstrează și denotă polivalența semnificației muzicii scrise de Brahms. Propun să nu fie ostentate melodiile și armoniile, ritmurile și ciudățenia aparentă a unor măsuri alternative, dar nici să nu fie simplificat conținutul la cerința singulară a unei voci prime și a unui cor acompaniator. Consider că fiecare „atom" muzical are o importanță covîrșitoare și trebuie să i se acorde măcar atenția de a se cunoaște temeinic pe ce orbite se află componentele sale semnificative și ce scop are această cunoaștere. Cu alte cuvinte : dintr-o falsă savanterie putem să de-

Scanned with OKEN Scanner

celăm totul, dar în final nu îl mai putem reface, pentru că va fi lipsit acel sincer imbold de pricepere și de transmitere a unui mesaj estetic metastructural, fără de care, fie că sîntem savanți, fie că sîntem ignoranți, nu vom reuși decît să articulăm imitativ însemnele unui grai necunoscut. Imitarea unei nuanțe sau mimarea unui *espressivo* sînt atît de lesne de făcut încît ne întrebăm adesea (cu ce drept ? acela al dovezilor concrete ? dacă merită să studiem structuri pentru a alcătui incredibile metastructuri, cînd publicul care ascultă pe interpreți nu le aude nici pe unele, nu le percepe nici pe celelalte ca atare. Ar fi absurd ca interpreții să se oprească din loc în loc pentru a vorbi și a comunica astfel apariția „structurii" cutare sau cutare (bunăoară idei tematice, polifonii, augmentări dinamice, accentuări etc. etc.) și a metaforiza „metastructura" (cum ar fi : aici compozitorul emite „un elan", aici „un dramatism" ș.a.m.d.). Logic este să nu fim înșelați de asemenea teribilisme ! Logic, deoarece creatorul ne propune prin sunetele sale un mediu de acțiune, consecință a meditației și urmat de o nouă meditație ce conduce la acțiune, iar noi, ca interpreți sîntem datori să nu disprețuim nici mediul specific al artei noastre și nici filosofia aparte a creatorului ; de n-ar fi așa, logica ne-ar cere să nu mai cîntăm acest *Trio,* de exemplu, ci un altul — cu un „mediu" mai propice, sau niciunul ! Va înțelege și va accepta virtualul cititor că rîndurile de pînă aici nu sînt aidoma pietrelor ce alcătuiesc zidurile unei cetăți, ci încercarea de a însufleți viața însăși a acelei cetăți ; nu vreau să analizez șirul sonor asemuindu-l unui șir matematic, ci să descopăr — o posibilitate dintr-o infinitate — o modalitate de simbolizare a acelui șir. Cu alte vorbe : *este perfect justificabilă analiza unei opere muzicale numai ca metodă de interpretare a semnelor ?* Așadar, acest eseu nu este decît cu o largă accepțiune un studiu al structurilor muzicale, el fiind mai degrabă *un discurs asupra unei logici a concretului metastructural,* logică odată dobîndită, capabilă să deslușească în interpretare orice structură ca mod de comunicare a unui mesaj — „frumosul" fiind, astfel o categorie funcțională extrem de complexă, iar nu un mister de nepătruns. Trebuie să ne opunem diletantismului care, dintr-o penibilă suficiență, apreciază muzica din unghiul dictonului, rău înțeles, care se referă la interdicția disputelor asupra gustului. Consider că un muzician trebuie să argumenteze „frumosul", nelăsîndu-l în voia unei inspirații. Nu neg rolul acestuia, dar apariția ei se justifică nu ca întîmplare sau ca manierism, ci numai ca liant al științei momentului x diferit de cel y, sau cel z. Recomand, cel puțin prudență în interpretarea unei opere ca acest *trio,* după „principiul" muzicii care ne duce. Muzica *Trio*-ului este frumoasă și bine scrisă, dar nu trebuie să i se acorde creditul că așa va fi și

Scanned with OKEN Scanner

suna dacă interpreții ei nu știu cu exactitate și într-un complex filosofic, ce anume cîntă. Mai concret : la litera E începe ideea secundă, iar Brahms a notat „*espressivo*". Avem oare dreptul să gîndim că putem cînta rubato mișcarea valorilor ? Și da, și nu ! Da, în accepțiunea că nu va fi utilă sensului (care sens va fi descoperit numai din analiză !) o execuție strict metronomică. Mișcarea este la început surd, latent expresivă, oarecum greoaie, dar din măsura a 3-a va căpăta o oarcare fluiditate, aparent în tempo mai mișcat decît atacul ideii. Diferența este însă de ordinului fracțiunilor de unități metronomice, aproape insesizabilă. De fapt nu este ait *tempo*, nu se cere și nu trebuie să accelerăm din acea măsură a 3-a de la litera *E*. Diletantului îi va fi egal dacă va grăbi sau nu mișcarea, după cum s-ar putea chiar să producă o modificare agogică unde ea se dovedește a fi inutilă sau chiar dăunătoare sensului muzical. Nu este suficient să respectăm bazele sonore — înălțimi, durate, intensități și apoi să le amalgamăm în mod aleator. Nefiind extremist în dialectica relativului, atrag totuși atenția că respectarea unei înălțimi sonore va fi deplină numai în relația sa cu următoarea înălțime — situație evidentă în execuția netemperată, la instrumente cu coarde de pildă, unde diferențierile la nivel de come ale sunetelor cu funcții diferite au rol și rost expresiv. La pian, exponent al unui sistem internațional temperat vor fi accentuate expresiv intervalele „cheie" ale unei idei (cum ar fi marcarea unui salt după un mai îndelungat mers treptat sau sublinierea fundamentalelor acordice etc.) De asemenea se va avea în vedere tratarea dinamică adecvată. Brahms a avut grijă să noteze planurile dinamice, dar nu a avut posibilitatea — inutilă de altminteri pentru interpretul-artist — să diferențieze notarea nuanțelor unui *piano* de idee sau acompaniament. Or, trebuie să înțelegem că cele două nuanțe de plan sînt oricînd identice ? Firește că nu ! Dacă în vorbirea curentă ne dăm seama de polivalența înțelesului aceluiași cuvînt în funcție de situația în care este rostit, interpretul neavizat crede cu convingere că el a cîntat *piano* și este bine ; piano, adică încet ; încet a cîntat și atunci cînd exprima ideea și atunci cînd exprima o figurație ritmică de acompaniament, deoarece așa a cerut autorul. Dar, interpretului neavizat, i se va părea ciudat sau chiar greșit dacă voi afirma că uneori măsurînd cu aparate ca cele ale instalațiilor de înregistrare sonoră, un *piano* de idee este tare ca un *mezzo-forte* de acompaniament. Vă rog să nu cădem în greșeală ! Nu acesta este adevărul general valabil, deoarece noi nu facem muzică prin intermediul „ochiului magic" al magnetofonului ! Adevărul este — după părerea mea — acesta : semnul unui plan dinamic se referă la ideea de exprimat și, fără să corectăm indicația creatorului, acel *piano* (sau oricare altă zonă dinamică) este un strat de

Scanned with OKEN Scanner

intensități și nu o linie rigidă, oricînd aceeași cu ea însăși. Marii interpreți au măiestria redării a zeci de trepte dinamice, de nuanțe în diverse planuri. În timp ce, de fapt, notația muzicală clasică cunoaște doar cîteva planuri : de la doi-trei de *piano* pînă la doi-trei de *forte*.

Pentru a încheia această aparentă polemică inutilă, valabilă doar prin dovada superiorității expresiei interpretative, recomand virtualilor interpreți să acorde interesul lor fiecărui sunet, pentru ca asamblarea acestora să fie cît mai aproape de idealul sonor al creatorului lor și să îl depășească prin acel surplus inexprimabil de trăire artistică datorită căruia corectitudinea execuției are în viziunea marilor interpreți fațete mereu strălucitoare și parcă mereu noi. Aidoma se întîmplă în viața noastră cea de toate zilele în care, prin repetare, expresia „te iubesc" poate fi banalizată printr-o exprimare seacă, dar poate deveni unică prin rostirea autentic substanțială, lucidă și pasionată pentru fiecare dintre noi. Sînt sigur că *piano*-ul unui „te iubesc" ca mesaj al dragostei pure este mai intens decît *forte*-le unei brutale lovituri a pumnului în masă care ar exterioriza nu nevoia de comuniune, ci pe aceea de dezintegrare a frumosului complex al vieții. Desigur știm din limbajul curent că trecerea unei virgule din locul firesc în altul sau omiterea ei duc la un înțeles eronat. Se întreabă, oare, toți muzicienii dacă frazarea muzicală — în toate particulele ei — nu suferă dacă cezura apare cînd nu este cazul ? Tot astfel putem discerne vorbăria de emiterea ideilor într-o operă literară de pildă, unde cuvintele uneori sînt inutile, deoarece nu aduc idei și astfel sînt sterpe. În limbajul nostru muzical — apreciind ca valoare istoric demonstrată opera creatorului — în cazul nostru — Brahms — vom fi atît de cinstiți să integrăm în exprimarea mesajului artistic chiar și acele sunete care par a fi „în plus", cu atît mai mult nu vom cînta cu indiferență tot ceea ce este scris, respectînd chipurile înălțimi, durate și intensități. Și, pentru a nu cădea eu însumi în păcatul vorbăriei, voi reveni la textul muzical al primului *Trio*, observînd că ideea secundă începută în *do diez minor* la litera *E* se isprăvește la litera *G* în *sol diez minor*. Din acest loc începe o foarte importantă idee tematică nr. 3, de concluzie a expoziției, idee pregnantă prin ritmica de triolete, prelucrată în Dezvoltare, ritmică însoțitoare și la apariția ideii prime, în repriză. În această ultimă secțiune este interesant de observat că ideea secundă (litera *P*) a inversat cele două linii ale sale față de expoziție, corzile intonînd ceea ce a intonat pianul. Această idee începe în *mi minor* dar se încheie (litera *R*) în *Si major*, tonalitatea de bază a *Trio*-ului. După cele 6 măsuri ale ideii tematicii nr. 3, reapare în *Tranquillo* ideea întîi, ca o sugestie ciclică a nevoii de liniște

Scanned with OKEN Scanner

genuină. După părerea mea acest *Tranquillo* reface *tempo*-ul inițial care a avut prilejul să se altereze, să se agite pe parcurs, în special datorită acelei ritmici de triolete care a fost cheia ideii nr. 3, nesintetizatoare în viziunea lui Brahms, de vreme ce el repetă ideea nr. 1 conform unei structuri formale aparte. Totuși, finalul părții întîi este, fără îndoială, cu o mișcare a valorilor mai lentă, dar care nu trebuie exagerată, deoarece mesajul nu mi se pare a fi oboseala (este vorba de liniște filosofică, de echilibru, nu de lenevealã a spiritului), cu atît mai mult cu cît dinamica subliniază printr-un *forte* spre *fortissimo* luciditatea trăirilor, stabilitatea lor, siguranța echilibrului, iar nu regretul ce putea fi concretizat prin tempo rar și prin descreștere a planului dinamic, că o idee nr. 2 ar putea reuși să minimalizeze trăinicia unui sentiment nobil, firesc și necesar.

Trecînd la partea a doua a Trio-ului *op. 8* de Brahms, am prilejul să propun virtualilor interpreți ai acestei lucrări judecarea unei teoreme a cărei formulă, exprimată matematic, o voi transcrie într-un capitol viitor. Teorema presupune includerea în datele ei a unui principiu uzat de folosirea lui adesea nerațională ; este vorba de acceptarea apriorică a operei muzicale ca *tot unitar*. Cred că nu ne raportăm rațional la acest principiu atunci cînd ignorăm legătura intimă dintre părțile componente ale operei respective, formalizînd doar executarea succesiunii lor. Vreau să afirm că între părți și parte în sine există o reciprocitate expresivă totală, opera justificîndu-și mesajul integral numai în gîndirea ei, complexă, în unicitate ; *tema centrală a unei lucrări muzicale se exprimă printr-o sumedenie de idei tematice,* insuficiente dacă sînt secționate la numai cîte o parte sau alta. Există o relație deplină de intercondiționare determinată de un anume flux agogic, de un anume spectru dinamic, de anumite sugestii de sublinieri ideatice ciclice, relație pe care trebuie ca interpreții să o judece în toată extinderea, nu numai — aici apare după părerea mea pericolul utilizării nerationale a principiului unitarității operei pe subansamble — în ceea ce privește, de pildă, relaționarea tempilor succesiunii părților. Cîteodată chiar și această articulare mecanică a legăturii dintre părțile operei muzicale lipsește. Admițînd că interpretarea muzicală este asemănătoare, în datele ei fundamentale, artei oratorice, pare cel puțin neavenită ruperea pulsului agogic din prima parte la trecerea la partea a doua, ș.a.m.d. Recomand interpreților să observe firescul ideii *Scherzo*-ului în raport cu ideea primă din partea întîi, ca o continuitate în perspectiva exprimării temei centrale a întregului *Trio* : aceeași construcție a anacruzei, un mod similar de tratare polifonică (bazată pe succesiunea melodică imitativă). Modificarea ritmului binar în ternar reprezintă, de fapt, o potențare bivalentă a elanului expresiv, dar metrica rămîne a fi

Scanned with OKEN Scanner

grupată în doi timpi ce decid o frazare de cîte 4 măsuri — cu punct culminant în cea de a doua. Tensiunea ideii din *Scherzo*, rostită în minor este ca o replică posibilă a generoasei idei din *Allegro*-ul inițial, de tonalitate majoră ; tot o replică, un revers posibil, reprezintă și maniera diferită de *sunare, staccato* în *Scherzo*, *legato* în *Allegro*, dar această manieră nu modifică substratul melodic al ambelor idei. În acest sens mi se pare greșit să se accentueze fiecare timp întîi al ideii din *Scherzo*, anihilîndu-se sunetele de pe timpii trei care leagă și care conferă contul melodic ideii ; recomand chiar un legato dinamic cu o creștere către *re* din măsura 2 și o descreștere catre *si* din măsura 4 ; în planul general, *piano*, desigur. Acest „joc" dinamic apare ca un subtil rafinament în execuția ideii la pian, la care întîlnim un *stretto* canonic — mîna dreaptă devansînd cu o măsură intrarea ideii la mîna stîngă ; astfel, creșterea și descreșterea dinamică se vor afla în contratimp. Similar se va întîmpla și în momentul intrării pentru a doua oară a ideii (centrată tonal de dominanta minoră *fa diez*) la violină, cînd primește replica pianului, tot cu o măsură mai tîrziu. Acest exemplu mă determină să subliniez necesitatea evitării din principiu a tratării în „bloc" a dinamicii în ansamblul cameral. Chiar și în momente acordice, gîndirea dinamicii trebuie să fie nuanțată în funcție de rolul tonal al unui sunet sau al altuia din acel acord, sau în funcție de timbrul și de registrul în care sînt plasate sunetele acordului ; cu atît mai mult într-un moment evident polifonic trebuie să reflectăm asupra diferențierilor, desigur infime, totuși sesizabile ale nuanțelor de plan.

Din aceste cîteva considerațiuni teoretice și estetice exemplificate cu recomandări concrete asupra modului de exprimare a ideii *Scherzo*-ului în intrările succesive la violoncel — pian — vioară, extrag una din premisele care mă vor conduce la teorema încă neenunțată. Această premisă (nu concluzie) este de esență asertorică și nu dubitativă ; nevoia de coeziune a operei muzicale în totalitate va fi cu atît mai limpede finalizată cu cît operația de stratificare a terenului sonor este efectuată în mod deplin convingător. Îmi permit să metaforizez : temelia edificiului meșterului Manole nu a fost trainică pînă în clipa în care ea nu a fost consolidată prin sacrificiul suprem... Și, dacă o metaforă trebuie să rămînă simbol netradus, vei accepta cititor neștiut să-ți mărturisesc că opera lui Brahms — și orice altă operă a oricărui alt corifeu al spiritualității umane — poate fi o esență vitală și în spațiul nostru mioritic, după cum *adevărul vieții nu aparține cuiva anume, ci este dat tuturor ; a-l înțelege este un act de curaj, a-l retransmite este un act de devotament*. Firește, *Scherzo*-ul va trăi dacă relația lui de *tempo*, de frazare și de dinamizare nu va

Scanned with OKEN Scanner

fi „metaforizată", ca un șir de idei necesare una alteia pentru exprimarea eficientă a unui adevăr vital, dar — mă întreb — de ce mai trăiește dacă nu are de ce să o facă. Încercați să cîntați alt *Scherzo* în locul acestuia, chiar în aceeași tonalitate cu acesta, poate chiar tot al lui Brahms ; veți observa, dacă aveți curajul de a înțelege adevăruri, că nu se potrivește decît ca schemă, ca formalism, ca impunere. Desigur, poate veți replica — dar sper că nu veți crede nici voi înșivă — că putem trăi și fără edificii majore, ca cel al lui Manole din baladă, și fără ideile *x* și *y* care cer adevărul unei relații între mișcările unui *Trio,* chiar și fără acest *Trio,* chiar și fără aceste gînduri exprimate în aceste pagini care sînt o încercare de a afla un adevăr aparent inutil, totuși existent ! *Trio*-ul din *Scherzo* este introdus prin două măsuri *„poco rit"*, unison melodic și ritmic la corzi pe un *„fa diez"* cu o simbolică expresivitate, sunet care rămîne pedală deasupra unei teme generoase, la pian, în *Si major.* Această idee tematică este extrasă dintr-o contra-idee aproape neobservată din *Scherzo.* Urmăriți intonarea ei la corzi din măsura 17 de la litera *D,* în valori mari, apoi cu valori identice ideii din *Trio* la litera *E* în jocul violinei, dar tot ca idee auxiliară, în acel moment pianul intonînd ideea propriu-zisă a *Scherzo-ului.* În *Trio (Meno Allegro)* ideea auxiliară din *Scherzo* devine principală și capătă un contur mai amplu, dar vom găsi sugestii ritmice ale ideii principale din *Scherzo* la mîna stîngă la pian, ca o tratare contrapunctică de o mare expresivitate : ideea logică, cantabilă este însoțită de picături sonore, foarte delicate, totuși pertinente. Recomand pianistului să utilizeze cu infinite precauții pedala dreaptă în acest loc, avînd în vedere că jocul *legato* de la mîna dreaptă nu este acompaniat oricum, ci de o contra-idee în manieră *staccato.*

Și din cele cîteva rînduri de mai sus rezultă unitatea perfectă a materialului sonor ; combinațiile melodice, armonice, ritmice de structuri formalizate, în planuri agogice și dinamice diverse sînt direcții multiple înspre centrul tematic, în acea unică Temă a întregului *Trio.*

Teorema pe care o propun meditației dvs. este aparent fantezistă ; coerența și rigoarea neavînd dominații explicite asupra enunțului, ele se implică în principal actului interpretativ. Iată enunțul : *Fiecare operă muzicală, atît în faza elaborării cît și în cea cea a creației interpretative est rezultanta forței prin care suma vectorilor culturali învinge inerția mișcării preexistente nevoii de spirală ascendentă a spiritualității umane.* Mișcarea preexistentă în situația dată ar cere ca textul muzical elaborat de Brahms să fie respectat în mod obiectiv. Așa vor proceda, desigur, toți cei care și-au procurat instrumentele de măsură și de control ale mesajului

Scanned with OKEN Scanner

artistic și care vor ști astfel că „*Meno Allegro*“ din partea a II-a este un „*n*“ unități metronomice mai rar decît *Allegro* dat fix, sau care vor ști printr-o savantă mașinație cîți decibeli are un *piano*, mai ales cînd acesta este planul dinamic al mai multor voci, sau vor ști, nu numai aceste nimicuri, dar chiar și întinderea reală, cu implicații cu tot, a emoției artistice care va convinge auditoriul că muzica a exprimat ceva și ce anume și că el, auditoriul, a înțeles prin participarea sa efectivă la bucuriile și neîmplinirile din substanța muzicală că Brahms a fost un mare compozitor. Ironii amare ! Spirala ascendentă a devenirii umane nu poate fi rodul inerției, ci numai acela al voinței de perpetuă înmulțire a experimentelor asupra cunoașterii uman infinite, în fond și în forme. Nevoia de spirală este aleatorie la nivelul întregii omeniri, dar — îmi convine să cred — noi, eu și cititorul acestor prea orgolioase gînduri — sîntem aleșii întîmplării și avem nevoie de a semnifica fără încetare fiecare clipă și fiecare gest, fiecare sunet — cuvînt al existenței ca artă și al artei ca existență, ca nobilă speranță în marea trecere a tuturor din inerția unui joc mecanic în întruchiparea visării. A fi „tu-însuți“ nu este o evidență fără noimă întărită pleonastic, ci un ideal prea arareori desăvîrșit. Forța vectorilor culturali — între alții vocația, tradiția, erudiția, educația perspectivală —, va încerca să confere actului interpretativ cel mai greu de atins ideal al oricărui gest artistic : *firescul*. Vor fi dintre aceia care pun la îndoială necesitatea explorărilor cosmice ; sînt dintre aceia care nu înțeleg de ce se sînt necesare în opinia altor — a mea de exemplu — analize subtile care vor să facă perceptiv fiecare sunet anume gîndit și scris de Brahms ; pe bună dreptate aceștia nu vor înțelege că această cunoaștere totală a textului ar ajuta, ca o condiție obligatorie, o interpretare adecvată și artistică să exprime mesaje de spiritualitate culturală, deoarece nu există de fapt instrumente care să confirme, aidoma cîntarului, că interpretarea cutare ar avea atîta „greutate“ spre deosebire de alta inferioară acesteia cu cîteva „grame“. Operația pe care o propun este însă cu adevărat și nu ironic subtilă. Am învățat cu toții abecedarul, dar proporțional infim sînt cei care-l utilizează în sensul nobil al artei, al înțelegerii și evoluției spre perfecțiune, sau chiar spre fericire, al „cuvîntului“, simbol al putinței de comunicare, prim semnal al omului ca om. Ar fi de aceea, oare, mai bine, mai indicat — așa cum pe drumuri publice găsim indicatoare — să renunțăm a mai învăța alfabetul în numele celor ce nu au *nevoie* să scrie sau să citească ? De fapt, sunetul muzical scris pe partitură ar putea fi comunicat ca atare, chiar și oral (înălțime, durată, timbru, intensitate) și cîntat „după ureche“ conform datelor sale existențiale și

Scanned with OKEN Scanner

nimic mai mult. Și aceasta, fiind, „totul“ nu este de fapt decît... nimic, ba chiar un „nimic“ care strigă, convins că ar avea dreptate, că sunetul acela a fost produs „ca atare“ și mai mult nu se poate realiza. Las judecății dvs. alte gînduri. Poate că este aberantă teorema propusă, dar voi încerca să o apăr atunci cînd voi transcrie formula oarecum matematică prin care ea reușește să se exprime.

Cu observația că *Trio*-ul din *Scherzo* are la un moment dat o creștere apoteotică a planului dinamic și că revenirea *Scherzo*-ului este, în unele zone, diferită de apariția lui primă (iată un prilej să analizați fără *„à propos*-“urile mele), voi remarca grupul de sunete *fa diez — mi — re diez* pe care l-am simbolizat pentru partea I și cu care începe un coral de o ireală frumusețe (ireală, pentru că atîtea sunete grupate pot sugera inefabilul și aici trebuie să imaginăm forța șoaptei de iubire, nu șușoteala forței oarbe), grup de sunete care deschide partea a treia. Este o idee tematică nouă, dar cred că este și mai evident că *tema* este unică ; sugestia ciclică și atmosfera impun considerarea temei întregului *Trio* ca fiind unică, expresie a unei destăinuiri și nu acțiune cu situații diferite unele de altele și cu multe personaje. De fapt, acest *Trio* este o confesiune a lui Brahms, pe care o poate înțelege și mai ales comunica numai acea formație camerală compusă din oameni pentru care simbolurile muzicale au înțelesuri identice. Așadar, coralul părții a treia, *Adagio*, este momentul de meditație tulburătoare, de dedublare a eu-lui brahmsian. Formal, din prima idee tematică (din partea I) a fost preluată descendența culminației (acel simbolic grup *fa diez — mi — re diez)*. Estetic, succesiunea acordurilor indică echilibrul lucid și nevoia de confirmare a stării, prin modificarea cîte unui singur acord — ultimul — al primelor două fraze, la pian. (Măsurile 1—3 și 7—9 sînt identice, dar terminațiile frazelor sînt diferite ; prima se încheie pe dominanta tonalității de bază, *Fa diez major*, a doua pe dominanta relativei, *Re diez major)*. Dedublarea de care aminteam este transcrisă de Brahms în măsurile 4—6 și 10—12 prin melodiile suprapuse ale corzilor, care răspund pianului, ducînd fiecare oprire a acestuia pe dominante la tonicile respective : *Fa diez* al primei fraze la pian este dus de corzi la *Si major*, iar *Re diez* al celei de a doua fraze, *la sol diez minor*. Această ultimă rezolvare armonică este dată în răsturnarea I, prezentînd o instabilitate amendată de o nouă frază acordică la pian, care elimină „aburul“ minor prin încheierea certă a acestei fraze în *Si major* de bază. Apoi, de la litera *A* pînă la litera *B*, dialogul stărilor — acordică și bimelodică — se întețește ajungînd apoi la un consens (ideal al oricărui demers de dedublare filosofică) deplin, acordic, cu 2 măsuri înainte de *B*. Este bine să observăm că planul dinamic la corzi a

Scanned with OKEN Scanner

crescut teribil, în zona lui *forte* (7 măsuri înainte de B), după care pianul, conciliant, readuce planul (scăzut, tipic) introspecției și cheamă consensul de care vorbeam, prin succesiunea ritmică a modului simbolic (doime și două pătrimi), împăcarea deplină a celor două ipostaze (acorduri, melodii) realizîndu-se printr-o succesiune de valori de doimi, armonic instabilitățile dispărînd în rezolvarea lor în *Si major* de bază, care însă fiind în poziție melodică de terță (cu *re diez* în sopran) nu pare definitiv. Adevărat, deoarece tocmai de la acest *re diez*, violoncelul intonează o idee tematică nouă, ușor cromatizată, aparent incertă, cu o agogică infim agitată (întreținută ca atare de acompaniamentul pianului și de motivul cu valori punctate). Ritmica punctată este prelucrată de pian și — prin replici scurte — de corzi pînă în punctul în care dintr-o nouă intonare a succesiunii cheie a temei globale a *Trio*-ului *(fa diez — mi — re diez*, 5 măsuri înainte de *D)* violina propune la rîndul ei, ideea tematică secundă a părții a treia. Se recomandă ca în acest moment, violoncelul și pianul să fie subordonați dinamic ideii melodice a violinei, astfel încît indicația *poco f* să fie distribuită cu o expresivitate sporită la violină și rezumată la *mf* la celelalte două instrumente ; ar fi greșit să fie îngroșat planul dinamic prin elanuri ostentativ romantice. Cu două măsuri înaintea lui *E*, ideea primă a părții, coralul, își face din nou apariția, consfințind o structurare tripartită. Propun interpreților ca în interpretarea lor să judece arcul dinamic cu debut și sfîrșit în *pp sotto voce*, totuși expresiv, cu o culminație maximă, dar sub valoarea dinamică de *forte*.

Partea a patra debutează, ciudat, cu arpegii de *Sol major* în răsturnarea întîi ca acompaniere a unei idei tematice expuse de violoncel, ca treaptă a VI-a a omonimei tonalității de bază, fapt ce impune precauție asupra unor riscuri de exprimare a mesajului. Aceasta, cu atît mai mult cu cît la litera *A*, ideea fiind intonată de violină (la octavă superioară față de violoncel), pianul acompaniază tot cu arpegii care însă reprezintă alte armonii, de data aceasta un *fa diez* fără terță impus ca fundamentală de jocul pedalei drepte. Incertitudinile armonice, conjugate cu planul dinamic scăzut care face să pălească nervozitatea ritmică, încep să dispară cînd cele trei instrumente întronează armonii stabile *(Fa diez major* cu o măsură înainte de *B*, și *Sol major*, a 8-a măsură de la *B)*, dar momentul intrării ideii tematice prime al pianului (a doua măsură de la *C)* întrece așteptările printr-o explozie dinamică *(fortissimo)* și prin sublinierea ritmicii datorată fie unei poliritmii, fie unor sincope inegale. Fără pregătiri deosebite, Brahms trece cu eleganță dintr-o lume care debutase cu „ciudățenii" de tot felul și care ajunsese la un moment dat la o „zarvă" teribilă, la exprimarea unei noi idei tematice, în *Re major* (lit. D), risipind în bună parte „ceața" mino-

Scanned with OKEN Scanner

rului din prima idee. Această idee secundă (doar sub aspect temporal „a doua") pare a fi, de fapt, principală sub aspect estetic, dacă se admite că primele 63 de măsuri ale părții a patra sînt ca o furtună de vară care, după descărcare, lasă cerului o seninătate adîncă și o culoare intensă și curată. Ori, acesta este expresia temei globale a *Trio*-ului în *Si* : puritatea și profunzimea. La litera E, planul dinamic se înclină spre liniște, apar vagi tînguiri ale unor latente nemulțumiri și din nou, surprinzător (! ?), cu o măsură înainte de *F* reapare prima idee, la pian. Corzile preiau această idee și încearcă să o epuizeze ; apare chiar o nouă idee, a treia, în *sol minor*, unison la corzi. Tumultul brahmsian pare a fi însă inepuizabil și, din nou, prima idee se face auzită, cu aceeași creștere de sugestie a furtunii. Repriza ne aduce la litera *L* ideea tematică nr. 2, în *Si major*, care consider că este esențială întregului *Trio*, dar, ca pe un ocean agitat, Brahms eșuează discursul într-un final dur, în *si minor*, cu zbateri ritmice ale acelei prime idei din această parte. Se aud sunetele *fa diez* și *si*, dominantă și tonică, dar lipsește *re diez* pe care îl avem reper de echilibru, armonia neaducînd decît starea naturală a lui *re*, constituind o încheiere în tonalitate minoră. Nu trebuie să cădem în simplism și să ne lamentăm pentru că nu avem „*happy end*" și trebuie să avem tenacitatea înglobării efectului estetic al tonalității minore în împlinirea metafuncționalității. „Povestea" în patru „acte" a acestui *Trio* nu a părut niciodată pe tot drumul său, a fi un joc galant de străluciri efemere ; spiritul mesajului ei nu este nici distrugător și nici nihilist. Adevărul ne obligă să-i cunoaștem reversul, în virtutea unui dualism existențial, care nu admite neglijarea unui dat ca principiu de viață. „A fi sau a nu fi !" și nu doar un „a fi" idilic ; interpreții nu vor trebui să preia sceptici, morala nefastă a lui *si minor*. Acest minor este reversul posibil, iată-l concretizat, al unui major care, vă amintiți, era dominat de elanuri și de simboluri pozitive. Spectatorul de teatru știe că ultima cortină ce cade peste tragedia scenică a lui Hamlet nu înseamnă decît *încheierea unui demers filosofic de la „a fi" la „a nu fi"*, dar ciclul gîndirii sale va împlini rațiunea lui „a fi". Simpla constatare a răului ca rău nu va reuși să îl anihileze, iar pe de altă parte ignorarea lui ca existență și nocivitate nu presupune (nicidecum nu impune) binele ca bine. Publicul concertului cameral va înțelege din ascuțimea și chiar asprimea unisonurilor de la corzi și absența polifoniei generoase în ansamblu că ultimile măsuri ale *Trio*-ului nu sînt decît demersul filosofic shakesperean, nu atingerea țelului rău.

Sensul temei globale, nu este cinismul. Lipsește festinul apoteotic al încheierii basmelor, dar nu lipsește umanismul. Indiciul cel mai de preț se pare a fi tocmai judecarea celor patru părți ca

Scanned with OKEN Scanner

tot unitar, ca trecere a Omului prin viață ; *dispariția lui nu înseamnă dispariția ei.* Mai mult : și prin acest *Trio,* Brahms-omul există încă. Morala lui nu este nici „oricum a fi", nici „totui este a nu fi", ci aceea care impune drumul anevoios de la una la cealaltă din ipostazele existenței. *Sublimul pare să fie evidențierea reversului : „a fi" ca și cînd „a nu fi", dar să exiști în conștiința celor ce rămîn după ce ai dat vieții tot ce ai avut mai de preț :* experimentul spiritual, prospectarea metatemporală.

Mă aflu acum în momentul transcrierii formulei care utilizează simboluri matematice și care va tinde să sintetizeze relații ale unui adevăr social sui-generis. Îl previn pe cititorul meu neștiut că logica mea cristalizează gînduri a căror valabilitate nu impune universalizarea, tot așa după cum gestul artistic sau de natură filosofică este în sine unitar, închegat, desăvîrșit în planul conceptual și în planul realizării irepetabile a creatorului său ; îmi pare extravagant să clasificăm după merite, incomparabile în fond, personalitățile omenirii sau epocile umanității ; este fals să îl plasăm pe Brahms înainte sau după un alt creator, sau să încercăm să hiperbolizăm datele calitative ale unei epoci (sau ale unei stări sociale) ignorîndu-i neîmplinirile. *Supremul orgoliu al unui creator nu este să fie primul între creatori, ci unic,* anume să fie în deplin consens cu propria sa logică de creație, de semne și de sisteme artistice și filosofice. Estetica lui Brahms — de pildă — se supune unor legi astăzi modificate de o dialectică a mișcării de idei și de semnificații ale acestora, dar o putem pătrunde și aprecia ca atare dacă ne raportăm la continuitatea umanității ca sistem, în concordanța datelor pozitive ale unei epoci sau alteia. Așadar, formula mea nu este — și nu trebuie să fie — subiect de teoretizare a simbolurilor ca semne matematice pur-și-simplu, ci — să zicem — un prilej de meditație asupra stării de spirit pe care ea o degajă. Parabolic exprimat, drumul dintre două puncte este scurt sau lung nu dacă este linie dreaptă sau sinusoidală, ci dacă este cunoscut, sau nu. Nu vom modifica adevărul geometric, fiindcă experiența personală îl nuanțează sau chiar îl infirmă !

Dar iată formula :

$$q_{ex} = \frac{f_{(c)}}{f_{(i)}}$$

Simbolurile reprezintă :

— q_{ex} — cuantum experimental. Consider că avem obligația istorică de a experimenta modalități de evoluție a speței umane. Experimentul, în sine, este valabil doar în măsura în care operează cu date și cu elemente știute (în diferite grade) pentru a obține re-

Scanned with OKEN Scanner

zultate noi și valorificabile (de asemenea în diferite grade; în această paranteză vreau să fac o observație : experimentatorul trebuie să știe ce utilizează în „laboratorul" său și să prevadă ce va obține, în situația în care el sau grupul social din care face parte dispun atît de elementele experimentale cît și de capacitatea de a aprecia, cu competență la toate nivelurile, rezultatele). Cuantumul experimental nu reprezintă în mod necesar o cifră, ci un stadiu încifrat, în sensul că un experiment realizat (rezolvat) impune un altul sau altele, progresul fiind o funcție de multiplicitate a experimentelor în toate domeniile gîndirii și acțiunilor umane.

— $f_{(c)}$ — funcția cuturală. Cultura în sens foarte larg cuprinde — la nivel individual, dar și la nivelul unei grupări sociale — vocație, tradiție, erudiție și (mai ales) prospectare. Nu cred că este necesară tălmăcirea fiecărei caracteristici, cu atît mai mult cu cît acestea nu sînt elemente de definiție exhaustivă și irevocabilă. Remarc doar faptul că în orice cultură — națională sau universală — acționează pîrghia perspectivei necesității culturii ca atare și a extinderii ei asupra națiunilor. Nu orice act de elaborare de idei poate fi un act de cultură, dar nici o cultură nu rămîne în afara unui sistem ideatic bine organizat ca mecanism. „Mecanismul" istoric al culturii a prevăzut angrenarea celor mai fine și aproape insesizabile „rotițe" ale desăvîrșirii gîndirii individuale la scara întregii omeniri, fiind imposibilă starea de cultură în absența stării de pricepere a adevărului ca formă și a esenței sale.

— $f_{(i)}$ — funcția de inteligibilitate. Rațiunea a fost în protoistorie mijlocul omului de a se adapta optim la condițiile naturale. Natura nu poate fi învinsă ca într-un război, dar poate fi „convinsă" să ne primească printr-o permanentă includere și întrepătrundere. Elementele constitutive ale rațiunii ar putea fi : raportarea la matrice, crearea de matrice noi, anularea unor prejudecăți pe bază de argumente demonstrabile și valorizarea standard a teoremelor și a limitelor unui moment dat sau definitiv dat (aici, fac observația că datele biologice incluse în bio-ritmuri sînt fundamentale în ceea ce am numit „valorizare standard"; ca exemplu ofer situația modelării noțiunii „necesitate" care cunoaște, indiferent de stadii tehnologice, cerințe similare tuturor oamenilor cu plusuri sau minusuri în fond infime).

În numai cîteva rînduri aș vrea să comentez raportarea directă, respectiv inversă la cuantumul experimental a celor două funcții. Mai întîi, timpul viitor cere celui trecut să îi ofere cuantumuri progresive; azi știm teoretic mai mult decît a știut omenirea ieri. (Atenție ! Brahms este unic și necesar istoriei datorită existenței sale creatoare și niciodată un nume de index într-o enumerare de compozitori care include personalități ulterior apărute;

Scanned with OKEN Scanner

prețuirea lui Brahms nu are în vedere fatalismul existenței sale în timp și nici exacerbarea rolului său individual ; omenirea ar fi mers înainte și fără Brahms, dar în „cuantumul" actual ar fi fost o lipsă irecuperabilă !). Astfel, raportarea directă a datelor de progres cu nevoia de cultură îmi pare a fi evidentă, în măsura în care ca indivizi dorim și voim ca umanitatea să evolueze.

Raportarea inversă la inteligibilitate ar putea reprezenta o crudă ironie care deplînge faptul că prea puțini din cele cîteva miliarde de pămînteni vor altceva decît să se constituie a fi „cartele perforate" ale unui „ordinator" social. Progresul întrevăzut de logicienii partizani ai cibernetizării artificiale este pus pe seama nevoii omului de a trăi în sensul vieții, desigur tot mai bune sub aspect material, biofuncțional. Nu încape nici o îndoială în faptul că proporția este infimă (sub 0,1%) a celor care îl cunosc pe Brahms (cunoaștere nu simplu nominalizantă) și care sînt pe punctul de a considera în mod serios că personalitatea și creația acestuia le sînt necesare. Cu atît mai puțini sînt cei care conexează pe Brahms propriei lor vieți culturale. De fapt, Brahms îmi servește de exemplu, ca o extrapolare a unei situații generale în care raționabilitatea consideră că viața noastră este valabilă doar în efemeride, iar „produsul" cultural, spiritual ca fiind un joc auxiliar de îndemînare în manevrarea cuvîntului, a gestului artistic complex, a sunetului muzical, a culorii și a formei. De fapt, liniștea traiului uman se realizează prin adecvarea lui la cîteva (fără exagerare) „cerințe prestabilite". Aceste „cîteva" pot fi „alte cîteva", dar nicidecum nu vor fi în măsură să solicite miliardele de celule nervoase ale creierului, ducînd implicit la o atrofiere a gîndirii, la o complacere în manevrarea mașinii cibernetice care ne indică cu fervoare tehnologică totul în afară de nevoia de cunoaștere a necunoscutului din noi înșine... Sînt destul de mulți cei care nu cred că mai are rost actul de creație muzicală sau de interpretare creativă a operelor muzicale, de vreme ce în istoria artei există suficient (! ?) de mulți creatori și interpreți.

Interlocutorului meu îi cer îngăduința de a sintetiza în numai cîteva idei, elementele care m-au condus la analiza celorlalte patru *trio*-uri ale lui Brahms. Am în vedere două scopuri : pe de o parte doresc să susțin că observațiile structuraliste nu trebuie să fie impuse de scheme simplificatoare ; iar pe de altă parte opririle pe care le voi consemna în continuarea acestui eseu vor să înlesnească interpreților elanul propriilor lor cîntări. Să mă explic. Mai întîi trebuie să subliniez că orice impunere a demersului analitic este — fără îndoială — o insolență mistificatoare ; *sînt de acord cu structuralismul filosofic, antropologic, estetic etc. pînă în punctul nu*

Scanned with OKEN Scanner

prea avansat al sistemului din care partizanii săi cred că pot reface de la un os fosil imaginea indiscutabilă a vreunei lighioane preistorice. Ei și ? mă întreb, eu care cred cu putere că *acea refacere este ilustrare și nu demonstrare a unei epoci istorice,* după cum scheletul oamenilor fiind literalmente identic în componență poate ilustra omul ca om-vietate, dar nu îi poate dezvălui caracterul, aspirațiile și cele încă foarte multe alte caracteristici diferențiative. Or, în muzica noastră, luînd un caz limită de analiză interpretativă comparată, vom admite cu mare greutate că interpretul x de notorietate mondială bine susținută și recunoscută cîntă bine, dar nu știe forma lucrării pentru că interpretul y tot de notorietate mondială bine susținută și recunoscută cîntînd la fel de bine, cîntă „altfel", de exemplu mai rar, sau cu un accelerando mai pronunțat, sau cu planuri dinamice mai puțin diferențiate decît „x", știind forma lucrării, sau invers. (Poate să apară și „z" și situația se complică...). Dar este posibil ca amîndoi interpreții, deci și „x" și „y" să cunoască aceeași stare de analiză a formei, dar — de ce oare ? — nu cîntă *la fel* ideea tematică numărul cutare sau cutare. Ceea ce consider ca fiind absolut cert este nevoia de analiză a operei muzicale, nevoia care trebuie să ne „cutreiere" toate fibrele artistice și care, în momentul creației interpretative să apară ca un punct de vedere clar, argumentat și eficace sub raportul emiterii unui mesaj. Răspund celui care mă întreabă dacă nu cumva structura ar fi unică ; îi apreciez ironia și confirm că structura unui opus dat este unică, dar nu ca potriveală cu o schemă dată, ci cu ideile artistice ale creatorului ; și totuși, odată aflate aceste idei ? Ei bine, atunci nu mai contează denumirea, ci realizarea. Recomand interpreților să nu se lase înșelați de aparența unei declarații bine intenționate și să observe sinceritatea zîmbetului. Declararea unei structuri muzicale a fi „formă de..." este precum asemuirea omului rău cu cel bun, pentru că ambii au componentele structurii lor fizice acolo unde sînt ele în mod normal. Firește, nu putem vorbi de amploarea ideilor atunci cînd ele sînt simple sugestii ; tot astfel, structurile sînt diferite în funcție de gravitatea funcțională a ideilor componente. Comparați o „formă de sonată" a lui Mozart cu aceeași asamblare ideatică formal a lui Brahms ! Nu subapreciez ideile și travaliul tematic al niciunuia, dar consistența total diferită mă împiedică să dau aceeași denumire la două entități esențialmente deosebite. În această situație admițînd schema formală („forma-sonată" să zicem), subliniez particularitățile care duc la structuri diferite, care atrag la rîndul lor expresii artistice, stilistice diferite. Și, de fapt, categoria filosofică și estetică capabilă să polarizeze cîmpurile energetice definitorii „om-creator, creație, om-

Scanned with OKEN Scanner

interpret-creator" are valoare numai prin raportarea fidelă a acestor trei elemente între ele și a tuturor cu exprimarea scenică a operei respective. Inteligența artistică a interpretului va rezulta din pricepera conexiunilor motivice și a ideilor tematice, a spiritului în care ideile se desfășoară și — obligatoriu — din transmiterea celor pricepute. Cu alte cuvinte : *interpreții cîntă sunete — idei, nu idei (scheme) sonorizate.*

2.2.3. TRIO PENTRU PIAN, VIOARĂ ȘI VIOLONCEL ÎN DO MAJOR, OP. 87

Compus pe o durată mai îndelungată (anii 1880—1882) *Trio-ul opus 87* în *Do major* pentru pian, violină și violoncel, demonstrează rostul cizelării, al migalei cu care un diamant poate fi șlefuit doar cu un alt diamant. Demonstrația este făcută de particularitățile acestui opus brahmsian : fără a fi sever, lirismul este sobru, dar nu reținut, meschin ; consensul instrumentelor nu are nimic comun cu aservirea unuia celuilalt, cu toate că adesea ideile în prima parte, chiar ideea tematică primă, care constituie după părerea mea sîmburele din care se naște tema globală) sînt expuse la unison ; succesiunea de motive, plauzibil a fi tematice, nu denotă o împrăștiere a unui material aparent eteroclit, deoarece revenirile și sublinierile aduc nota de unitate structurală. Priviți partea I : motivul inițial polarizează în jurul său cîteva idei care, fără a-și pierde personalitatea, trăiesc prin el. Ideile tematice survin într-o legătură vag observabilă ; iată, de exemplu cum elanul ideii nr. 1 pare a fi obstrucționat de dificultatea expozitivă a ideii nr. 2, într-un „abur" tonal inițial datorat omonimei, apoi cu cromatizări progresive „uluite" și care cer limpezirea adusă de revenirea, mai energică, a ideii nr. 1.

Și alte idei sînt contradictorii : cea expusă de violoncel de pildă (8 măsuri înainte de *B)* care încearcă să impună o cantilenă, agitată însă de o ritmică de triolete la pian ; apoi (lit. *B)* cele trei instrumente încearcă, împreună, construirea unei melodii de o mai largă respirație, dar apar întreruperile provocate de sincope ; în sfîrșit (lit. *C)* este adusă o idee cu o poliritmie care ar putea să clarifice sensul expresiv dîndu-i — *„grazioso"* — sprinteneală, dar alterările umbresc sau luminează desenul melodic care este, din nou, în dificultate, rezultată aici dintr-o aparentă imobilitate. Ceea ce însă m-a determinat să asemuiesc travaliul tematic migalei cu care este șlefuit un diamant este faptul că ideea tematică nr. 1 care a

Scanned with OKEN Scanner

deschis perspectivele unghiulare ale fațetelor care dau strălucirea pietrei prețioase, închide (sau conchide mai bine zis) printr-o extrem de limpede confluență a celor trei instrumente, partea întîi, arcuind perfect drumul de la simplitatea aspirației la firescul împlinirilor. Partea a doua, este o temă cu cinci variațiuni, vădit dominată de spiritualitatea muzicală și afectivă maghiară ; recomand interpreților mei să gîndească tempo-ul cu precădere *„con moto“*, muzica cerînd o curgere relativ mișcată, în care ritmica (șaisprezecime-optime cu punct) să aibă pregnanță, nerv. Observ planul dinamic care, fiind ridicat pe aproape tot parcursul temei, scade în ultimele patru măsuri la *„piano“*, scădere care aduce din punct de vedere armonic omonima, *la minorul patetic* sublimîndu-se într-un *La major* de o nobilă candoare ; patetismul, așadar, nu ne-a condus la varianta sălbatică a frumuseții, ci la cea diafan purificată. Recomand interpreților să încerce să înțeleagă mesajul acestei așa-numite sublimări a pasiunii în duioșie ; astfel, cred, ar înțelege, fie și parțial, delicatețea lui Brahms, prea adesea ignorată.

Partea a treia, *Scherzo* este un *Presto* viguros și pătimaș, învăluit, însă, într-un misterios plan dinamic *„pianissimo“*. Misterul provine dintr-un paradox estetic : planul cerut de Brahms pare mai degrabă efectul acustic al unei execuții instrumentale îndepărtate spațial de centrul auditiv. Acesta se apropie însă (de la litera *A* începe o creștere care culminează în măsurile 7—10 de la *A)* și brusc, din nou depărtarea învăluie gluma în șoapte patetice. Recomand pianistului să evite folosirea pedalei drepte, sunetele pianului trebuind să fie aici predilect percutante, altminteri s-ar crea o diferență nedorită față de jocul *staccato* al corzilor, o disociere care ar pune un semn de întrebare asupra unității de exprimare stilistică, unitate *„ab initio“* definitorie a gestului artistic, în general. *Trio*-ul — *Poco meno presto* — este, în opoziție caracterologică cu *Scherzo*-ul care îl precedă și îl succedă. Aici predomină cantilena ; lumea armonică s-a centrat pe *Do major,* dar modulațiile duc foarte departe din punct de vedere tonal. Cuprinderea ideatică, expresivă, este mai amplă, apar jocuri polifonice, spre deosebire de pregnanța ritmică a secțiunii *A, Scherzo* propriu-zis a tripartitului *A-B-A*. În finalul secțiunii *B,* în forte, violina și violoncelul se coalizează într-un unison care exprimă ideea unică a *Trio*-ului părții a treia, o cantilenă de fior folcloric, unison care după cîteva măsuri se transformă polifonic în două voci care cîntă cu o cuceritoare nonșalanță. Recomand interpreților (atenție la arcușe !) să nu fragmenteze prin accente metrice (pe timpii 1 și 4) linia melodică, a cărei cantabilitate nesofisticată pare a fi rodul unei inspirații de moment a creatorului Brahms. Dar, după cum

Scanned with OKEN Scanner

— iată un alt paradox estetic — spontaneitatea teatrală este îndelung studiată de actor, muzicianul autentic va studia la rîndul său cu infinite precauții pentru a nu se simți truda, tocmai ceea ce este simplu, astfel încît această cantilenă minunată din naștere (reamintesc sursa populară a fiorului său, să fie redată cu tot firescul ei. Dacă în *A* era vorba despre „șoapte" și „mister", în *B*, dimpotrivă, glasurile cîntă din tot sufletul ceva ce *pare că oricine poate să înțeleagă și să scrie*... (Nu uitați, totuși, că arta nu se poate mima! Nu este vorba nici despre „misterul" celui care șușotește bîjbîind și nici despre cîntarea cu suficiență a unor banalități...) Brahms convinge printr-o evidentă știință a registrației instrumentale, prin dimensionarea echilibrată a ideilor ; acest *Scherzo* este artă muzicală, nu muzicalitatea unei formalizări „*A*" și „*B*".

În Final, *Allegro giocoso,* sînt de urmărit 4 idei tematice articulate într-o evidentă atmosferă desprinsă parcă din *lumea „Decameronului"*, cu umor și vitalitate ; Prima idee — cu înclinații modale (observați creșterea dinamică spre *fa diez* care face aluzie la un lidian pe *do,* și jocul *mi bemol — mi natural* din acompaniament, care figurează o instabilitate minor-major) se întinde pe durata a 16 măsuri ; a doua idee, centrată armonic pe *mi minor* (măsura a 7-a de la *A)* durează 10 măsuri și se leagă de a treia idee, cromatizată, la rîndul ei de 10 măsuri ; în sfîrșit, a patra idee (lit. *B*), în *Sol major,* conduce două tipuri ritmice (binar și ternar) și se încheie cu „morala" intonațională concluzivă a „povestirii" — idee nr. 1. Este demn de semnalat grupul ritmic de 4 optimi prezent (în idei sau în acompaniament) în toate aceste „jocuri decameronice". Acestei secțiuni cu 4 idei tematice îi urmează alte trei secțiuni (cuprinzînd fiecare 54 sau 58 de măsuri) care utilizează același material tematic, expus în felurite chipuri armonice sau de registrație. Voi insista însă asupra celor 4 idei pline de substanță. Mai întîi o observație generală : Finalul *Trioului op. 87* poate constitui un studiu cameral de cea mai pură esență. Pe de-o parte există procedee acustice (unisonuri, răspunsuri, multiple planuri dinamice) care solicită extrem de intens factorul de coeziune a ansamblului. Referitor, de exemplu, la unisonul din debutul părții, recomand corzilor plasarea sonoră în sistem netemperat atîta vreme cît cîntă cu acompaniamentul pianului, dar, cu o mare mobilitate vor trebui să adecveze intonația în sistem temperat în momentele în care pianul fie că intră — chiar și numai cu cîte un sunet, în unison, fie că acesta răspunde corzilor cu același motiv melodic. Pe de altă parte, studiul cameral se dovedește instructiv în reliefarea cu pregnanță a multiplelor funcții expresive ale atacului sunetelor : *staccato, legato,* cu respirații. În fine, datorită scriiturii, formația de interpreți trebuie să demonstreze

Scanned with OKEN Scanner

în timp relativ scurt o gamă stilistică de mare complexitate : robusteţe, dar şi delicateţe, francheţe dar şi o oarecare viclenie. Referitor de această dată la complexitatea stilistică, remarc faptul că, în pofida caracterului melodic evident, particularitatea „înfloririi" unui motiv tematic rămîne a fi determinantă ; cu alte cuvinte, nu avem de-a face cu melodii de largă respiraţie, cu „povestiri" pline de personaje, cu o linie amplă, ci cu îmbinarea ingenioasă, mozaicată, adesea aluzivă a elementelor, naraţiunea fiind astfel strălucitoare ca o scînteiere diamantină. Brahms este generos în a dărui tot ce e omenesc. Trebuie să ştim să-i preţuim şi povestirea anecdotică, să-i apreciem hazul şi harul, să-i pricepem rafinamentul natural, să-i acceptăm schimbul rapid şi inteligent de idei. Trebuie să actualizăm şi să asimilăm tot ceea ce istoria — de orice natură ar fi ea — păstrează ; ne raportăm şi la vasta cuprindere a unei maxime — motiv, exprimată în numai cîteva vorbe-sunete anume şi cu tîlc alăturate, fără a ignora nici tomurile — opere filozofice, în care unui simplu cuvînt-element, ridicat la rang de noţiune şi apoi de categorie (pian-dinamica, tempo-agogică, metru-ritm-frazare) i se dedică judecăţi-idei generalizante, exprimate în capitole-părţi uneori, aparent, interminabile. Cred că este o adevărată artă să ştim a discerne just faptul artistic autentic moral de faptele gătite cumsecade, nostime şi sălcii, făţarnic moralizatoare.

2.2.4. TRIO PENTRU PIAN, VIOARĂ ŞI VIOLONCEL ÎN DO MINOR, OP. 101.

Această lucrare are cîteva coordonate estetice de mare stabilitate pentru definirea creaţiilor camerale brahmsiene. Mă feresc să dau verdicte şi nici măcar nu îndrăznesc să schiţez soluţionarea unei întrebări tulburi, de aproximaţie — în fond, dar limpede — în formă : *„ei bine, cum se cîntă Brahms ?"* Dacă aş răspunde „cu sinceritate", aş nedreptăţi infinitele momente de rafinament sugestiv, aluziv ; dacă aş spune „cu energie", aş nedumeri pe cei care — pe bună dreptate — intuiesc suprema delicateţe sintactică a frazelor brahmsiene. O idee este cu atît mai valabilă cu cît are un grad de generalitate mai mare, tinzînd spre universalizare. Dar, oare, universul este numai „aşa sau altminteri" ? Altfel spus : „binele" implică şi explică „răul" ? Brahms-omul-creator are un ciclu vital segmentat dintr-o traiectorie galactică, sau în spirală imploziv, sau vector exploziv (unul respingîndu-l pe celălalt) ? O interpre-

Scanned with OKEN Scanner

tare adecvată unui opus al creatorului (nu-i găsesc adjectivul optim) este oare rezultanta unor principii obiectual formalizate, logice și de proveniență sistemică sau, dimpotrivă, ea reprezintă un secret de maestru fără discipoli de seama lui, un mister subiectiv al unor trăiri eterice, cu grijă tăinuite spre a nu fi banalizate ? Sau și una și cealaltă ? Iată o serie de întrebări pe care dintr-un interes latent-filosofic le propun cititorilor acestor rînduri. Mă opun, cu o suverană nevoie de adevăr, oricărei interpretări dogmatic-impuse de o observare simplistă a textului. Acordul cu care debutează *Trio*-ul în *do minor* notat în *forte* nu este mai brahmsian dacă va fi „trăsnit" mai violent decît un acord similar dintr-o creație mozartiană, sau mai intens în comparație cu un „*forte*" ritual de ethos stravinskian. Atacul compact, fără reliefarea acustică a vreunui timbru instrumental ar fi bunăoară necesar oricărui plasament al acestui acord în opera cutărui sau cutărui creator. Nici nu mai vorbesc de intonație, care în mod firesc va trebui să fie cea corectă în orice caz și în orice situație. Și atunci, ce determină *sensul stilistic* aparte, necesar indiscutabil de la bun început, nu lăsat în voia întîmplării ? Aici este dificultatea : raportarea adevărurilor de ordin informațional la adevărurile de ordin formativ. Iată de pildă cum îmi apare „jocul" dinamic în primele patru măsuri, echivalente primei faze a primei idei tematice din *Allegro energico :* atacul *forte* al acordului trebuie raportat nuanței (din același plan) trioletului de pe timpul trei, pentru a se evita o disproporție care ar putea fragmenta în mod eronat elanul melodic, astfel încît acordul la trei instrumente să nu fie mai sonor (exagerat) decît trioletul care imprimă un sens melodic cu rol de pasaj către acordul din măsura a doua, reprezentant al unei alte armonii (relativa tonalității de bază) și așa mai departe. Recomand interpreților să facă *un exercițiu :* violina să intoneze pe timpii 3 din măsurile 1, 2, și 3 ceea ce cîntă mîna dreaptă la pian ; similar, violoncelul va cînta ceea ce este trecut la mîna stîngă la pian ; toate acestea împreună cu acordurile scrise de Brahms. După aceea, fără a se opera vreo modificare dinamică la pian vor fi excluse inserțiile mai sus descrise, rămînînd a fi executat textul original. Se va observa că efectul sonor „pălește" pe timpii 3, atunci cînd pianul rămîne singur și aceasta nu este bine. Sînt de părere că remarca făcută nu presupune că pasajul va fi rezolvat printr-o bunăvoință similară indiferenței, ci că priceperea va îngădui numai prin studiu și repetare realizarea cea bună. Și aici mă opresc pentru a arăta *o primă coordonată stilistică brahmsiană : elaborarea savantă, de anvergură, lipsa amabilei stări de comoditate interpretativă.* Brahms a fost un fel de creator de teoreme al căror demers demonstrativ este laborios și pare

Scanned with OKEN Scanner

complicat pentru neiniţiaţi ; argumentele lui se constituie într-un sistem, şi ele par a fi, uneori, prea numeroase dar niciodată inutile, pentru a-i da dreptate în final cînd apare, ca un corolar al efortului de inteligenţă şi de sensibilitate estetică : *„quod erat demonstrandum“*. Alţi creatori lasă impresia improvizaţiei sau că muzica lor este pură inspiraţie (să nu spun divină) de natură nativă. Elaborării cu vaste argumente ale logicii creatoare nu putem să îi răspundem interpretativ cu un *joc superfluu* al emiterii unor sunete mai tari sau mai încete, înlănţuite mai rapid sau mai lent, printr-o nepăsare diletantistă, agreabilă şi nimic mai mult. Nu vom rezolva niciodată, să zicem, o ecuaţie algebrică, numai prin manevrarea unor butoane de minicalculator, excluzînd satisfacţia travaliului prin care *necunoscutele devin cunoscute.* Ce rost mai are să ne bucurăm copii, dacă avem de răspuns doar la întrebări „rostoganiene“ : „nu-i aşa că... ?“ Bucuria artei, surclasează finalitatea facilă a încîntării. Consider că *muzica este viaţa însăşi şi nu o suprastructură a ei* şi de aceea — adresîndu-mă din nou interpreţilor, voi spune : cine are suflul artei muzicale să îl trăiască şi să îl dăruiască cu bucurie prin bucurie, cu generozitatea savantului care muncind cu devotament a demonstrat adevărul teoremei sale. Revenind la descrierea înşiruirii componentelor ideatice, voi remarca faptul că în măsura 11 apare o idee nouă, viguroasă, care se conturează a fi antiteză a ideii nr. 1, care de altfel reapare, cu alţi piloni armonici (de observat acordurile *mi bemol minor* şi *sol bemol major* care se rezolvă, paradoxal, într-un acord de *si bemol major* — litera *A*). În acest moment apare o nouă idee (nr. 3) la pian — cu un suport de efecte *pizzicato* la corzi, căreia îi răspunde o a patra idee, modulatorie, cu o frazare interesantă, prezentată pe rînd de violoncel şi de violină. În a 13-a măsură de la *A* apare ideea tematică nr. 5 (în fapt, ideea tematică secundă), în *Mi bemol major,* un unison la corzi, discret acompaniat de pian ; unisonul se desface la un moment dat în două voci şi asistăm la *definirea unei alte coordonate stilistice brahmsiene,* preluate în mod rafinat de la Schumann, căruia Brahms i-a datorat nu numai elemente de măiestrie compoziţională, dar, mai ales, un întreg ansamblu de stări psihice propice creaţiei. Este vorba despre tratările polifonice ale materialului sonor. Polifonia ca principiu estetic şi filosofic este pentru creatorul german o determinantă spirituală, după cum în spaţiul nostru mioritic decisivă ca purtătoare de mesaj este monodia. Revenind la analiza structuralistă, îndemn pe interpreţi să mai introducă un element în ecuaţia mai sus metaforizată : ideea nr. 6, răspunsul pianului la uluitor de patetica idee nr. 5 (4 măsuri înainte de *B*) de o nobilă simplitate. De la litera *B*, tratarea aces-

Scanned with OKEN Scanner

tor ultime două idei, se desfășoară dens ; observați ideea nr. 5 la pian (a 4-a măsură de la *B*) cum luptă, literalmente, pentru existență, într-o aglomerație ritmică (sincope la violină, șaisprezecimi la pian) și de frazări contradictorii la toate cele trei instrumente. Pornirea ideii nr. 5 (unison la corzi) nu a fost într-un plan dinamic scăzut (Brahms cere „*forte, ma cantando*"), dar cu atît mai mult senzația de culminație sonoră trebuie să survină în momentul de la litera *B*, unde nuanța, fără a fi agresivă, apropie de paroxism întregul plan. Liniștirea este temporară avînd în vedere că de la litera *C* (de unde începe Dezvoltarea) întretăierile de idei (nr. 1 la pian cu nr. 5 la corzi) sînt virulente, dar nicidecum nocive. Pentru aceasta pledează profilul ideii nr. 6, în *do diez minor* la violină (cu un contrapunct la violoncel), idee ce reprezintă o împăcare sau poate o resemnare, fiind o chintezență a ideilor anterioare, cu transfigurări sesizabile, care nu produc însă o desfigurare a acestora, ci numai o potențare suplimentară a expresiei tematice globale.

Brusc, reapare ideea tematică nr. 2, care precedă Repriza și care se afirmă cu o vigoare sporită față de prima sa enunțare, în sensul că este supusă unui tratament de prelucrare, firește, polifonică. Ideea nr. 1 survine (lit. *E*, Repriza) cu un *ostinato* la mîna stîngă la pian, reprezentat de ultimul triolet din primul enunț al ideii. De ce ? Iată momentul să denumesc *o nouă coordonată stilistică :* surpriza. Pe cît este de elaborat travaliul tematic brahmsian, pe atît de normale par exprimările aparent (sau chiar în esență) paradoxale. Repriza începe în pian, ca îndoială a spiritului elevat de a fi descoperit adevărul ultim, de vreme ce Expoziția debuta cu îndrăzneala unui *forte* marcato. Oare Brahms simțea că „ecuația" sa acumulase prea multe necunoscute pentru a mai fi operantă în aflarea cifrei decisive, a „cheii" ? Cert este că ideea tematică secundă (ideea nr. 5) apare direct după o idee nr. 1 transfigurată și că ideea nr. 2 reapare cu o prestanță neobișnuită (cu 9 măsuri înainte de G) și apoi din nou, după o scurtă refacere a ideii nr. 1 (la corzi), în versiunea sa primă (adică în *forte*). Partea întîi se încheie, surprinzător, după o diminuare pînă la planul *piano* a întregii rotiri sonore, cu două acorduri de *do minor*, în *forte*, categorice, dar „ecuația" va fi, de fapt, rezolvată de ultimul acord, în *fortissimo*, al întregului *Trio*, acord de *Do major* ! O nouă coordonată stilistică : la Brahms ca și la Beethoven se manifestă *o unitate de idei* indestructibilă. Brahms își concepea opera riguros unitară, nerecurgînd la alăturarea unor părți în mod convențional. Această unitate a fost asigurată prin *structurarea perspectival ciclică* a materialului sonor, ca principiu de arhitectură acustică și totodată de subliniere — poate uneori prea apăsată —

Scanned with OKEN Scanner

a unui mesaj de natură filozofică. Iată cum în partea I (mișcarea inițială) a *Trio*-ului *op. 101* succesiunea ideilor, sublinierile, surprizele, polifoniile vor să transmită acea luptă epuizantă a căutării unui adevăr, în timp ce — la Mozart — spre exemplu, adevărurile erau spontan exprimate, și numai cu titlu de excepție vom întîlni în creația mozartiană modificarea ordinii ideilor tematice sau transcrierea lor în alte planuri dinamice etc. etc. Crezul lui Brahms a fost dorința sa imensă — și, cred eu, finalmente împlinită, de a fi unic și irepetabil, de a-și făuri un sistem logic și valabil pînă la acea maximă generalizare prin care creator și creație rămîn în conștiințele viitorului ca esențe de spiritualitate. (Firește am pornit o comparație cu Mozart și am datoria să o prelungesc pînă la un punct de limpezire). Mozart el însuși a intrat în istorie ca zeu al creației muzicale, dar maniera a fost diferită : geniul său a știut să transforme schemele și rutina epocii în bijuterii de neprețuit. Revenind la Brahms, opera acestuia aș asemui-o cu cea a unui sculptor care cioplește și apoi șlefuiește monumente a căror valoare sînt simbolul și durabilitatea. Imaginea acestor monumente impune totdeauna meditația, introspecția, propria noastră consolidare ca ființe raționale. Iertată să-mi fie însă o metaforă : Brahms nu cultivă flori înmiresmate, colorate și gingașe, ci plante care dau rod de hrană.

Partea a doua, *Presto non assai,* este o tulburătoare combinație timbrală de mare eficacitate artistică a unor însemne melodice și armonice, purtate într-un plan dinamic scăzut, nelipsit însă de expresivitatea nuanțelor interioare. Toată partea este un ecou al masivei părți întîi ; totul se petrece într-o *tacită acceptare a tensiunilor* care mocnesc. O singură izbucnire în *forte* (litera *D*) nu aduce rezolvarea celor două idei învăluitoare. *Cine-l credea pe Brahms oniric ?*

Partea a treia este un lied, ingenios tratat prin alternarea metrului ternar cu cel binar. Tot două idei sînt și aici prezentate, dar nici în această parte nu asistăm la un antagonism declarat, atît planul dinamic, cît și curgerea melodică și armonică fiind mai aproape de sensurile introspecției decît de cele ale acțiunii.

Finalul, *Allegro molto* este vijelia ce va aduce împlinirea. Ideile se succed cu meticulozitate într-un sistem principial de formă-sonată (ideea nr. 2, apare la *F* în tonalitatea inițială, aidoma structurării Reprizei). Interesant este momntul de la litera *G*, cînd ideea tematică nr. 1 agitată capătă, în *Do major*, o legănare jovială, care anunță Coda (Tempo I) ce conține surprinzătoare armonii *Do major — La major — Re b major*, înlănțuite într-o logică năvalnică, fără drept de apel, totul într-un plan dinamic intens.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru interpreți, subtextul muzical are rostul său conotativ și — în special la Brahms — impune primordialitatea priceperii ideilor ca vectori ai unor sensuri comunicative și nicidecum ca executare formală, contemplativă, a unor dogme schematizatoare. Fiecare sunet poartă o semnificație mai presus decît includerea sa pur teoretică într-un tipar, semnificația decurgînd din aprecierea sensibilă și doctă totodată a semnului muzical scris de Brahms (și în general de orice compozitor); redarea semnificației respective se poate face în plan realmente creator, dacă interpreții vor ști că toate rigorile teoretice ale efectului sonor pornesc dintr-un sistem principial și se topesc în emoții artistice unice, funcționale în raport cu o sumedenie de factori de control al emiterii acelui efect. Fiecare sunet are „istoria" sa. Brahms, aidoma creatorilor de înalt profesionalism, a acordat un rol fiecărui sunet: în ritmică, în armonie, în polifonie etc.; în totalitate, sunetele nu mai exprimă rolul lor prim static, structural sau emoțional. În momentul studiului, recomand analiza fiecărui „atom" sonor, în perspectiva bucuriei coeziunii firești, finale, a tuturor sunetelor care, păstrîndu-și în subconștient menirea, rolul „istoric" (sunet de idee tematică, sunet de modificare a armoniei, sunet de acompaniament etc. etc.) simbolizează, în ultimă instanță, trăiri și gînduri (agogică adecvată sensului, planuri dinamice structurate funcțional, frazări limpezite de rigori metro-ritmice).

2.2.5. TRIO PENTRU PIAN, VIOARĂ ȘI CORN ÎN MI BEMOL MAJOR, OP. 40

Dintr-o nevoie latentă de echilibru al acestui discurs asupra metodologiei interpretative, voi semnala o foarte interesantă experiență camerală, particularitate a *Trio-ului op. 40* în *Mi bemol* care asamblează trei instrumente diferite sub aspect acustic, alăturînd pianului și violinei, cornul. Tot un instrument de suflat găsim și în *opusul 14* — clarinetul —, dar particularitatea nu mai este interesul experimental, ci reflectarea imensei acumulări filosofice și de cultură muzicală dobîndite de creatorul german, Johannes Brahms. Între cele două *Trio*-uri nu văd, decît forțînd, o paralelă, deoarece deosebirile sînt de natură intrinsecă, traiectoriile expresive fiind diferite.

Partea întîi a *Trio*-ului *op. 40* este dominată de aerul de serenadă dat de cantabilitatea lirică a unor idei simple, declarative. Dacă în *Trio*-ul în *Si* am observat caracterul introspectiv, de

Scanned with OKEN Scanner

confesiune, în *Trio*-ul în *Mi bemol* cu corn transpare evidența detașării descriptive. Tot ansamblul sonor ocupă un spațiu vast, rostirii fiindu-i dăruită, cu meticulozitate, anvergură temporală.

Brahms ceruse lui Simrock — editorul său — să menționeze că partea de corn este dedicată instrumentului în versiunea sa „de vînătoare", subliniind astfel simplitatea acestuia. În partea întîi există cîteva idei tematice care vor să demonstreze nevoia unei interpretări directe, nesofisticate, lipsită de insinuări polifonice. Prima idee, la violină, apoi la corn, apare într-o relativă instabilitate armonică, într-un *Si bemol* ca septimă de dominantă (conform armonizării de la pian) dar cu un *„mi natural"* în linia melodică, care o sensibilizează, ulterior apărînd *„do bemol"* și *„sol bemol"* ca încercări de modulații de mare finețe și deloc dramatice : prima idee se desfășoară în planul dinamic al unui *piano dolce* cald, inspirat. Ideea a doua apare (lit. *A*) la pian în dialog cu violina, apoi ca dialog corn-violină în *Mi bemol major ;* și aici apar „sensibilizări" tonale, ajungîndu-se în zonele lui *la bemol minor, Do bemol major* (etc.), dar faptul acesta nu va fi evidențiat ca rezultat al unor dispute, ci mai degrabă ca sugestii plastice armonice de mai mare cuprindere.

În secțiunea *„Poco più animato"*, în ritmică ternară, violina intonează o linie melodică discretă, susținută la început mai timid, apoi mai pronunțat de valuri pianistice evocatoare. Cornul intervine arareori și atunci numai din rațiuni timbrale, pentru desăvîrșirea globului de idei fie ele candide, mai hotărîte, sau întrebătoare...

Scherzo se distinge prin *fervoare*. După 12 măsuri (grupate în 3 fraze de cîte 4 măsuri) ale pianului, ansamblul intonează marcial (într-o surprinzătoare ritmică binară, evident contrastantă cu ritmica ternară specifică agogicii de *Scherzo)* cîteva acorduri diferite de tonalitate de bază, după care pianul își reia cursul ternar în *Mi bemol* susținut armonic de un unison-ison de *„mi bemol"* la corn și violină pe parcursul a două fraze, pentru ca în a treia să apară tenta minoră, modulîndu-se brusc la omonimă, modulație care însă se isprăvește într-un acord major de „fa". *Totul este mișcare* și nimic nu pare a rămîne imobil în tumultul general, ca rotirea vertiginoasă a unei hore în care, de fapt, nici o figură ex-centrică nu modifică tocmai centrul desenului originar, cercul. *„Molto meno Allegro"* este un prilej de tihnă în atmosfera nordică atît de specifică clipelor de introspecție brahmsiană, poezie tradusă aici de *la bemol minor* într-o demnă lamentare începută într-un *„piano espressivo"* care își dilată dinamica spre *forte* într-o culminație — cu nimb de nori — și care apoi revine în *piano*-ul inițial.

Scanned with OKEN Scanner

Adagio, partea a III-a, este un melancolic *mi bemol minor* despre care un comentator al operei brahmsiene afirmă că este o pagină închinată dispariției mamei creatorului, cu o discretă impresie a unui cîntec popular renan *(In Den Weiden steht ein Haus)*, care pare a fi o pudică reminiscență a unei copilării cu clipe fericite. Finalul, *con brio*, în ritmică ternară, are o mai directă legătură cu atmosfera unei petreceri populare ; sînt foarte interesante accentele apărute pe timpii 3 (în măsurile 3 și 4 ale ideii prime) cu un vădit haz folcloric.

Aceste cîteva observații vor trebui, desigur, sistematizate, împreună cu celelalte conotații ale interpreților, într-un sistem structural propriu *Trio-ului* în speță, considerînd că — analiza oricărei lucrări în parte are ca țel pentru interpreți înțelesnirea (prin înțelegere) transmiterii unui grupaj de mesaje artistice unificate într-o temă exprimată în mai multe idei, inconfundabilă cu alte teme, ale altor opere muzicale. Ceea ce este specific unei asemenea opere trebuie evidențiat, mai presus decît constatarea formalistă că structura ei este în linii generale similară cu schema Sonatei ca gen și ca formă.

2.2.6. TRIO PENTRU PIAN, CLARINET ȘI VIOLONCEL ÎN LA MINOR, OP. 114

Și acum, cîteva puncte de reper pentru apropierea interpreților de *opusul 114* al lui Brahms. *Trio cu clarinet în A — violoncel și pian.* Ca și în cazul lui *op. 40*, acest Trio trebuie executat în ambianța timbrală a unui instrument de suflat, chiar dacă există versiuni în care chiar Brahms a admis ca acesta să fie înlocuit cu un instrument de coarde. Acest *Trio op. 114* s-a născut după ce Brahms, în 1890 scria lui Simrock „este timpul să mă opresc". Dar, în martie 1891, din fericire pentru noi, creatorul fiind covîrșit de valoarea excepțională a clarinetistului Richard Mühlfeld (din Meiningen) și, împreună cu acesta, compune două memorabile opusuri camerale cu clarinet (acest *Trio* și *Cvintetul op. 115).* Totuși, asupra *opusului 114* planează *starea de spirit* crepusculară a creatorului... Și, Brahms va mai scrie încă ; pentru pian, lucrări de concepție sintetică, grupate ciclic *(op. 116, 117, 118, 119)*, apoi două sonate pentru nou descoperitul clarinet *(op. 120 nr. 1 și 2)* și, în sfîrșit, cele *Patru arii severe pentru bas și pian op. 121*, ultimul său opus.

Scanned with OKEN Scanner

Spuneam că *Trio-ul op. 114*, spre deosebire de *Trio-ul cu corn op. 40*, nu reprezintă o experiență, ci o riguroasă probă de știință de a combina registre și timbruri sonore, de a ramifica tulpini pline de seva erudiției muzicale, estetice și filozofice. Observați răspunsul înțelept, savant chiar, pe care îl dă clarinetul ideii de o nobilă simplitate intonațională și ritmică a violoncelului în deschiderea părții întîi, *Allegro*; pianul contrapunctează prin valori mari care, subtil, aduc un *„do diez"* ce conferă armoniei generale un prilej de a potența expresiv demersul tematic; de altfel, ulterior, după o ritmică tulburătoare de triolete, reapare jocul cromatic *„do diez"* — *„do natural"*, primul ca broderie inferioară pentru fundamentala subdominantei și ca armonizare majoră a lui *„la"*, iar al doilea, ca pasaj de la aceeași fundamentală și ca armonizare minoră a tonicii.

Fiecare instrument notează cîte o completare antitetică a ideii celuilalt instrument, creîndu-se — ca într-o firească împlinire ideală — sinteza unui singur instrument (tot ansamblul). Pornind de la „teză" — ideea tematică în sine. conturată prin susțineri antitetice diferențiate timbral și prin maniera valorizării temporale (metrică și ritmică), precum și a desenului melodic, este desemnat destinul sintezei artistice. Absolut admirabil este acest travaliu tematic al părții întîi, interpreții avînd nemărginite soluții de a transmite mesajele adecvate! Se recomandă în studiul acestei părți, mai mult ca în alte situații, o atenție organică, permanentă, pentru amănunt; ceea ce pare a fi caracteristic în acest *Allegro* este, nu suflul amplu, ci densitatea motivică, concentrarea maximă a detaliului ca element constructiv (nu ca artificiu). Ideea tematică secundă apare la violoncel (8 măsuri înainte de C) în *Do)*. Simplitatea melodică și armonică este și aici rezultanta unei experiențe vitale a creatorului care renunță la speculații în favoarea expresiei directe. Este momentul să pun cititorului o întrebare asupra căreia am reflectat, dar — din păcate — nu am găsit cel mai firesc răspuns... Este posibilă înțelegerea acestui opus crepuscular de către interpreți sau esteți care, ei înșiși, să nu fi ajuns la vîrsta cristalizărilor? Oare starea antimaterială a unei muzici este vidă de conținut pentru muzicianul care nu știe să numere decît în cifre rezonabile, fără să-și poată imagina măcar fericirea înțelegerii cifrei (?) neraționabile a denumirii metaforice „infinit"? ? ? Presupun doar, fără să fi dobîndit deci certitudinea, că momentul desprinderii de rigoarea „rezonabilului" poate fi echilibrul înțelegerii lui 0 (zero) care este punctul nodal al balansului „+ — ". Interpreții vor găsi — chiar dacă va fi lung drumul — „cheia" problemei... Le recomand să producă acele su-

Scanned with OKEN Scanner

nete care, fără artificii de vibrato la violină sau la clarinet, sau de pedală dreaptă la pian, fără jocuri dinamice de creșteri și descreșteri, să sugereze ceea ce aș numi „sublimare într-o stare plasmatică", proprie oricărui creator în sensul creator pur și revoluționar al termenului — „Revoluția artistică a lui Brahms a fost nu o frondă împotriva celor create anterior sau contemporan lui, ci o expresie a generozității viziunii, măcar ideală dacă nu ferm concretizabilă a aspirației oricărui om, deci și a unui om de cultură : *esențializarea și universalizarea legică a noțiunilor și a demersului logic de simbolizare* (a sunetelor muzicale în cazul nostru). Observați, în continuare, că simbolul sonor nu este decît *o cale* spre adevărul artistic, nu adevărul ostentativ clamat ; planurile dinamice nu au nimic grosolan și fanfaronard ; melodiile sînt *simple*. dar nu simpliste, avînd cînd desenul arpegiilor și al gamelor, cînd mersul treptat cromatic, dar nu sînt nici fals cochete, nici ezitant pudice. Știința construcției l-a îndemnat pe Brahms să se bazeze pe cele două idei tematice pe care le conduce spre o simbioză aparent ciudată, printr-o succesiune de game și de arpegii contrare, într-o *Coda („Poco meno Allegro")* în care *„do diez"* din începutul părții este consfințit tonal, ultimul ansamblu cadențial fiind o succesiune IV minor — I major, o „plagală" arhaică și onirică a cărei gravitație majoră poate spulbera stări „coclite" de anxietate. În ultima măsură apare o dificultate interpretativă pe care însăși măiestria componistică o va rezolva : registrația. Clarinetul intonează un *„la"* acut, violoncelul se oprește pe *„do diez"* grav, iar pianul cuprinde, în acord, tot acest ambitus. Și încă un amănunt : Coda este din punct de vedere dinamic aparent insensibilă la cadențarea majoră, rămînînd într-un *„pp"* expres cerut de Brahms a fi *„sempre"* ; nu este nevoie de ostentare, ci de o pătrundere subtilă a sensului unui *„do"* care, fiind terță a acordului de tonică s-a înălțat spre starea sa de *„do diez"* cu candoare, nu cu brutalitate zgomotoasă.

Partea a doua — *Adagio* — a *Trio*-ului *opus 114* este o replică la soluția majoră a evenimentelor din partea întîi. Nu se stinge bine ultima vibrație, în *la major*, a *Allegro*-ului (din *Coda — Poco meno allegro)*, că același *„la"* al clarinetului se face auzit, acum ca dominantă a armoniei Re, în care se desfășoară partea a doua. Pianul și violoncelul vor crea într-o discretă organizare ritmică de sincope și de contratimpi (la nivelul celulelor) o atmosferă învăluitoare, ademenitoare de mărturisiri. Motivul tematic este expus, imitativ, de pian, (vocea superioară) și de clarinet. Se anunță confesiuni tulburătoare ; după numai o măsură, pianului i

Scanned with OKEN Scanner

se răspunde „altfel“ și jocul polifonic marchează primul semn al unui discurs încărcat de semnificații.

Să ne oprim puțin și să reflectăm asupra acestor cîteva semnale de transcriere sonoră a textului dat.

Mai întîi a apărut ideea de a nu se produce o prea mare oprire între primele două mișcări. Dimpotrivă. Îi revenea clarinetului misiunea sonoră să reproducă ecoul *la*-ului cu care a încheiat partea, ca și cum (și, în fond așa și este) „povestea“ continuă. Apoi, ar trebui studiată omogenitatea timbrală : pian (vocile interioare de la mîna dreaptă și armoniile desfășurate la bas — mîna stîngă) cu violoncel (șirul de sincope). În armonia globală nu ar fi deloc bine ca vreunul din sunete să fie palid, sau un altul să asprească „dulceața“ cerută de Brahms în partitură. Aș propune violoncelistului să așeze, precaut arcușul pe coardă și apoi să încerce două variante de legături : legate cîte două sincope, cu o mișcare fără variații de viteză și cu evidențierea sincopelor prin vibrato, la mîna stîngă, sub forma unor impulsuri — și, în altă măsură, toate sincopele dezlegate și cu un vibrato continuu (ca pentru o valoare lungă) la stînga. Și într-un caz, și în celălalt, mîna dreaptă doar va opri mișcarea arcușului (implicit a sunetului), dar nu-l va ridica în timpul pauzelor, dacă nu vrea să riște emiterea unor accente peste firescul expresivității sincopelor.

Ar mai fi de studiat aparte valorile lungi (pătrime legată de cîte o șaisprezecime) de la clarinet. Dacă „*la*“-ul inițial este un ecou, el are și sens de imbold al declanșării motivului tematic aflat la prima apariție la pian. De aceea propun să se realizeze o descreștere destul de pronunțată a tuturor valorilor de pe timpii 1 și 3 (măsurile 1 și 2). Cît privește motivul tematic, el va fi emis la clarinet cu o subtilă articulare a frazării. Valoarea lungă ce precedă acest motiv este de fapt o încheiere și, dinamic, este mai firesc ca ea să se stingă.

Este de lucrat, separat, pentru o foarte clară punere în dialog, vocea superioară (pian) și imitația de la clarinet. Dacă o armonie globală între două timbruri diferite beneficiază de „amestecul“ armonicelor, astfel încît reliefarea sau estomparea vreunui sunet constituent armonic pare a fi suficientă, într-o situație de genul motivului tematic bidimensionat timbral, lucrurile sînt ceva mai complicate. Ar trebui fixat de la început scopul de factură estetică ; avem de ales între a diferenția net și a încerca o imitație timbrală. În prima situație avem de-a face cu un dialog propriu-zis (de tipul „el-ea“), în cea de a doua : se subînțelege un dialog „*sui generis*“ (mai degrabă un monolog „eu-eu“). Bineînțeles că de îndată ce se optează pentru una din variantele estetice menționate, întreaga

Scanned with OKEN Scanner

parte (ba chiar întregul *Trio)* va primi configurația estetică *x* sau *y)*. Aș propune interpreților să reflecteze înaintea opțiunii, deoarece problema este doar aparent simplă. Chiar în măsura a doua clarinetul „spune" altceva decît pianul, deci este dialog de tipul „el-ea". Dar parcă niciodată unul din „eu"-urile noastre nu ne va fi spus altceva decît eu-l de la suprafață ? Și-atunci ? Apoi, pe parcursul părții (este de presupus că analiza textului în perspectiva interpretării își află locul după o parcurgere prealabilă, „citire" cum i se spune și adesea se înțelege doar o execuție seacă și nu o schiță de operă...) jocul polifonic de care vorbeam cunoaște deziceri și replieri ale motivelor, tulburări cromatice și tensiuni dinamice, sublinieri ritmice, dar și poliritmii (exemplu : măs. 45, în care și frazarea diversă făurește lumi contrarii). Și-atunci ? Partea a doua este o confesiune, sau este o acțiune ?

Să observăm măsura a 4-a de la început. Acolo se realizează, formal, o încheiere de propoziție. Cum ? Clarinetul intonează un motiv melodic descendent care, în sinea sa, este înțelept și concesiv. Violoncelul, fără poziție melodică în primele 3 măsuri, găsește acum prilejul să creeze o mică diversiune imitînd contrar ca direcție, de pe timpul al doilea și cu o aparent inofensivă (armonic) secundă mărită, motivul clarinetului. Pianul, pe o pedală de *la* (ce bine este ca propozițiile să se încheie la dominantă după 4 măsuri !), propune un grupaj cromatic între trecător, dar... Dar : pe timpul al doilea (exact la intrarea violoncelului) formează un *re minor* (!) în $\frac{6}{4}$ doar așa, ca „binele" cu pedala de dominantă și încheierea clasică după cîte patru măsuri să nu fie întrutotul bine... Semnificațiile acestor conotații (de altminteri atît de evidente încît ar fi trebuit — poate — să le las să se nască, „de la sine") conduc la studiul verticalității măsurii nr. 4 prin așezări orizontale perfect individualizate, dar care nu pot exista unele fără altele. Observați și dinamica : la clarinet descrește, iar la violoncel crește, în același timp (momentul cheie se află la încheierea timpului al treilea) potrivit — convențional direcțiilor de curgere ale celor două motive melodice. La pian, planul dinamic își ține respirația întru redarea misterului cromatic.

Deci, așa ar fi primele 4 măsuri... Și încă să mai observăm cîte ceva. Spre exemplu : cum pulsează armoniile în primele măsuri. *Re major* — pe timpul 1, șaisprezecimile a doua și a treia, *La major* cu septimă, pe pedala *„re"* a violoncelului — ultima șaisprezecime a timpului 1 ; apoi, relaxarea în *Re major* pe timpul 2 — prima optime. Pe timpul 3, de asemenea pe șaisprezecimile a doua și a treia găsim o armonie, *Sol major*, pentru ca pe ultima șaisprezecime a timpului să avem un *si minor*. Pe timpul 4, simetria cu

Scanned with OKEN Scanner

2 ar fi făcut să găsim, relaxantă armonia de *sol major*; însă, cu toate că pianul păstrează tot din *Sol* la vocile interioare și la bas, sopranul cu acel *mi* din motivul tematic melodic „regîndește" armonia, făcînd-o un *mi minor* cu septimă (în $\frac{6}{5}$).

În sinteză: *Re-La7-Re*; *Sol-si-mi* $\frac{6}{5}$. Să mai spun că armoniile acestea pulsează la fel (două șaisprezecimi, o șaisprezecime și o optime), dar au semnificații diverse? Voi atrage doar atenția pianistului de a pune pedala după armonii (și pentru a le sublinia) și nu după frazare (deorece aceasta cuprinde tot motivul).

Acesta este unul dintre nivelurile de analiză interpretativă de la care — odată gustul format — se pot întrevedea șanse de recreare a operei, prin făurirea semnificantă a unei alte opere, interpretative, de cultură.

Se înțelege că „pornirea" se va face întotdeauna de la observarea textului. Apoi, elementele observate vor deveni constituente meta-textuale, cu semnificații expresive impuse de abordarea estetico-filosofică și executantă proprie fiecărei formații de muzicieni. Pare evident, și totuși voi sublinia că dacă unui text ca cel descris mai sus i se refuză evidențele sub motivări estetice (sau filosofice) nefondate (bunăoară, aici ar fi un text „monodie cu acompaniament", sau este greșeală „de tipar" în măsura a 4-a diferențierea dinamică), sau i se neglijează emiterile sonore (de exemplu, pedală „încărcată" prin care armoniile nu mai sînt inteligibile, sau neglijențe ale intonației), actul artistic interpretativ este total ratat. Dar este oare mai bine să fie „parțial" ratat? Să fie observate „semnele", dar neelaborate și ne-studiate „semnificațiile"? Sau să fie abundență de „semnificații" (în care *dolce* ar suna ca o dulcegărie, sau în care „gîndirea" lui *Adagio* ar fi atît de lentă încît motivele și armoniile n-ar mai fi decît o înșiruire de sonorizări în urma cărora ai fi tentat să exclami: „Și ce-i cu asta?"), fără raportare riguroasă la text, la operă în ansamblul creației compozitorului. Aș mai adăuga un fapt: risipiți fumul înnecăcios care poate înnegri interpretarea prin auto-portret. Bineînțeles că un artist „de scenă" apare în fața publicului cu tot sinele lui: ce a înțeles, ce poate să redea, ce poate să creeze din rostul operei textualizate. Orice teribilism de afectare a originalității prin deformarea textului, este prohibit de știința interpretativă. Orice supunere umilă, de executant fără inițiative de transfigurare a textului este insuportabilă. Între cele două stări este o graniță ca o prăpastie sau ca un munte pe care doar cei îndreptățiți pot să-l urce?

Cum ar putea cînta *Andante graziozo* (partea a treia) cineva care nu merge (chiar la propriu...) grațios? Sigur: pulsația este dată de doimea cu punct. Dar mai departe de această „indicație" care

Scanned with OKEN Scanner

precizează cantitatea (chiar dacă ușor discutabil !), nicidecum calitatea tempo-ului. Prima idee tematică, la clarinet (reluată la pian abia în măsura 25 — cu anacruză) este nu numai „grațioasă", ci și ironică. Subînțelesul părții a treia este de *scherzo*. Acum îi prindem pe ursuzi : vor cînta greoi și fără haz. De aici să nu înțelegem că muzica acestei părți este un simplu divertisment, o muzică gimnastă (sau „disco" avant la lettre, dacă vreți). Și nici să nu înțelegem că ar trebui cîntat cu voioșia istorisirii unor întîmplări hazlii. În fiecare măsură ne așteaptă, mai multe sau mai puține evenimente sonore, pe care trebuie să le valorizăm sonor. *Coda,* de exemplu, *(Un poco sostenuto)* se situează (întîmplător ?) tot în planul scăzut dinamic, ca și în primele două părți. Aș recomanda să fie lucrate încheierile părților I, II și III pentru omogenizarea sonorităților concluzive. Tot textul este acela care ne arată permanent „ce" trebuie făcut. „Cum" este măiestria individuală și de formație. Dacă în ideea tematică paralel purtată de clarinet și de violoncel în *forte* („ce" în text), se va face abstracție de rezonanțele specifice ale celor două instrumente și de posibilitățile tehnice ale celor doi interpreți, „cum" va compromite integritatea înțelesului tematic. Mai poate fi făcută *„grazioso"* o muzică în care, la fiecare pas, se pun „probleme grave" ?

Scanned with OKEN Scanner

Material documentar

a) **Studiul partiturii :**

Klavier-Trios (Herausgegeben von Georg Schumann)
Edition Peters nr. 3898/10442 a-e

b) **Audierea lucrărilor**

Discuri :

1. „D.G." 139398

— Trio cu corn op. 40, Mi bemol

— Christoph Eschenbach — pn.
— Eduard Drolc — vl.
— Gerd Seifert — cn.

— Trio cu clarinet op. 114, la

— Christoph Eschenbach — pn.
— Karl Leister — cl. A
— Georg Donderer — vlc.

Prezentare pe mapa discului — Heinz BECKER

2 „PHILIPS" Artistique L 01294 L
Hommage à Pablo Casals vol. 9. BRAHMS

— Trio nr. 2, op. 87, Do

— Pablo Casals — vlc.
— Joseph Szigeti — vl.
— Myra Hess — pn.

Prezentare pa mapa discului Jean HAMON

3. „C.B.S." S 77210

— Trio nr. 1, op. 8, Si

Scanned with OKEN Scanner

— *Trio, nr. 3, op. 101, do*
— Isaac Stern — vl.
— Leonard Rose — vlc.
— Eugene Istomin — pn.
Prezentare pe mapa discului Claude ROSTAND

c) **Bibliografie :**

1. ROSTAND, Claude — *Brahms* (2 vol.) Ed. „*Le bon plaisir*" Librairie Plon — PARIS (C) 1954.

2. DRUSKIN, M. S. — *Johannes Brahms* (Trad. B. Roman) Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. 1961 (După „Muzghiz" 1959).

3. BERGER, Réné — *Artă și comunicare* Ed. Meridiane (Trad. Florin Murgescu) Col. *Curente și Sinteze* nr. 15, 1976 (După Ed. *Casterman* — Paris et Tournai).

4. * * * — Dicționar de Filozofie, Editura Politică 1978.

5. TERTULIAN, N. — *Experiență, artă, gîndire,* Edittura „Cartea Românească 1977.

6. PASCADI, Ion — *Nivele estetice,* Ed. Academiei R. S. România — 1972.

7. STÖSSEL, St. și OGODESCU, D. S. — *Omul și universul informațional* Ed. „Facla" — Timișoara — 1978.

8. MOLES, Abraham — *Artă și ordinator* (Trad. Claudia Dumitru și Ion Pascadi), Ed. *Meridiane* 1974 (după *Casterman* (c) 1971).

9. DOUBROVSKI, Serge — *De ce noua critică ?* (Trad. Dolores Toma) Ed. Univers 1977 (după *Mercure de France* (c) 1966).

2.3.1. Cvarteteie

2.3.1. DESCHIDERI

Despre stări de spirit.

Brahms, spre sfîrșitul vieții sale, afirmă că după crearea cvartetelor cu pian în *sol minor* și în *La major (op. 25* și *op. 26)* cînd avea aproape 30 de ani nu a scris ceva mai bun. Ca fapt istoric, ar fi de adăugat că și bună parte din al treilea cvartet cu pian, în *do minor (op. 60)* a fost creat între anii 1855—1860, chiar dacă travaliul este desăvîrșit mult mai tîrziu, în 1875. De ce să fi considerat oare Brahms un moment de culme creatoare a reliefului determinării sale în spațiul culturii universale aceste lucrări ? Poate pentru relativa cucerire a virtuților timbrale ale acestui tip de ansamblu cameral (foarte rar prezent în creațiile lui Mozart, Beethoven — ca lucrări fără număr de opus — și Schumann), virtuți definite de rosturile preponderent solistice ale celor patru instrumente. Sau, poate, pentru faptul că muzica sa neoprimată de rigori formale a reușit, într-un elan de exprimare a imaginilor creatoare, atît de numeroase, să își concretizeze virtuțile simbolice pe foarte largi spații sonore.

Dintr-o primă parcurgere a textului muzical apare *o oboseală*, de genul aceleia ce vine din munca roditoare. Fiecare sunet îl cheamă pe următorul, după cum aratul îi succedă semănatului. *Filosofia, cvartetelor cu pian pare simplă. Imaginile sonore, fără a fi descriptiviste, au limpezimi de munți după ploaie.* Apoi, în timpul studiului detaliului, interpreții vor resimți cu acuitate *o curiozitate ingenuă*, în special datorită faptului că Brahms creează o lume perceptibilă și știe să lege elementele ei prin punți logice și trainice. Și, dacă spritului îi este proprie căutarea ultimei esențe și a primei cauze (deocamdată, poate, neaflate în nivelele cognitive ale umanității), materiei sonore brahmsiene din cvartetele cu pian îi este

Scanned with OKEN Scanner

proprie necontenita modelare și transformare a întrebării în răspuns, după cum aerul poate da viață, viața poate avea suflet, iar iubirea adevărată poate parcurge pînă dincolo de neființă Spațiul și Timpul. *Muzica cvartetelor cu pian este sub semnul vitalității.*

Cîndva poate, interpreților le vor fi fost date *aflarea bucurii doar ca absență a durerii* și înțelegerea strădaniilor socratice ale ascetului care invocă în discursuri, niciodată scrise, adevărul final ca rezultat al reflecției filosofice în dulci divagații sofisticate, menite parcă să dizolve extazul vieții reale în haosul apocaliptic al insenzitivului și apersonalizării. Oricînd, categoric nu ! Brahms se opune prin sunete oricărui dispreț al vieții, zice-s-ar părelnice. La cei peste 60 de ani, *Brahms este încredințat că muzica modulelor vitale este cea care contează.* Sunetele cvartetelor cu pian înseamnă conjugarea verbului „a trăi". Dacă altundeva în creația sa, Brahms făurește spații hiperbolic semnificate dedicate meditației, în aceste cvartete, el pare că deschide ușa unei case primitoare în care oamenii trăiesc cu adevărat, între-cu-și-pentru obiectele lor felurite, pur și simplu cu obiceiuri, din datini și întîmplări.

Calcule și exerciții.

Cred că ar fi bine să învățăm, înainte de a ne avînta spre concluzii, *cum* să rezolvăm problemele. Sînt așadar necesare cîteva preliminarii în studiul cvartetelor cu pian.

În primul rînd, îi îndemn pe interpreți să reflecteze (făcînd, dacă vor, un calcul procentual) la vraful de distonări care ar putea fi generate de un acordaj incomplet. Acordajul instrumentelor cu coarde este, indiscutabil, o problemă individuală a cărei rezolvare corectă poate să decidă (prin relații de acordaj și ca o primă etapă formalizată) unitatea sonoră a ansamblului. Astfel, propun interpreților să verifice raportul de cvintă perfectă creat între corzile libere ale unui instrument și ale altuia, pornind de la *do* grav al violoncelului, trecînd prin *sol* al violei și *re* al violinei. Exercițiul presupune intonarea simultană a cîte două sunete emise pe rînd : *do* cu *sol* și apoi *sol* cu *re*. Va fi modificat, dacă este necesar, sunetul cel mai acut. Firește, jocul cvintelor va continua cu relațiile *sol-re-la* și *re-la-mi,* în aceeași ordine : violoncel, violă, violină.

În al doilea rînd, interpreții instrumentelor cu coarde vor cînta în maniere diferite (atît ale mîinii stîngi — *vibrato* și *non vibrato,* cît și ale mîinii drepte — *legato, staccato, spiccato,* precum și în mai multe planuri dinamice, cu și fără creșteri sau descreșteri)

Scanned with OKEN Scanner

game în unison și în blocuri armonice (în care violoncelul va intona fundamentala, viola — *terța* și violina *cvinta).* Acest exercițiu este dedicat omogenizării „pachetului" instrumental respectiv, care are în vedere realizarea unei sonorități unitare, chiar dacă structurarea muzicală oferă fiecăruia în parte însemnătate solistică. Sînt de urmărit : atacurile simultane (prin schimbări adecvate ale direcției arcușului), intonarea cît mai exactă (unison perfect neexistînd decît teoretic) a unei înălțimi, în care baza unisonului sau a acordului va delimita spațiul armonicelor (desigur, baza însăși trebuie să fie corectă), reglarea unui *vibrato* cu frecvență similară, care va avea darul să îmbogățească timbral sunetele și va fi capabil să evite distorsiunile datorate unor „bătăi" asincrone, capacitatea de menținere a unui plan plan dinamic sau, dimpotrivă, de modificare treptată a acestuia, concentrarea atenției prin îmbinarea a două elemente cum sînt voința de sunet și voința de gest (sînt aici de remarcat supărătoarele „nimicuri" generate de neacordarea valorii reale a gesturilor referitoare la „intrări" pe un sunet sau altul ; știut fiind faptul că nu poate dura obiectiv mai mult de cîteva secunde un tempo la toți membrii formației, unul din ei trebuie să își asume răspunderea încadrării tuturor în agogica sa, desigur aflată în limite tolerabile, între parametrii reali sau obiectivi) etc. etc.

În al treilea rînd, interpreții instrumentelor cu coarde vor trebui să emită sunetele în jocul permanent al armonicelor totale, cînd temperat, cînd netemperat. Evident că orice unison cu pianul va fi — de regulă — temperat, pentru a fi evitate asprimile intonaționale generate de „bătălia comelor". Uneori, ca excepții însă, în armonii susținute de pian pentru accentuarea unei „culori locale" (în demersul ei și spațiul modulațiilor) unul dintre instrumentele cu coarde poate să ofere auzului înțelesuri mai sclipitoare (ale diezilor) și mai estompate (ale bemolilor). În schimb, intonarea netemperată — esențială în „codul genetic" al instrumentelor cu corzi, devine regulă în situațiile în care pianul nu produce înălțimi sonore și vibrații ale acestora. Recomandări, pe text, pot fi făcute oricînd, dar eu mă voi limita la acest îndemn prealabil cu efect permanent, fiind vorba de exersarea mobilității gîndirii emiterii sunetelor de către interpreții instrumentelor cu coarde, în funcție de rolul în context al fiecărui sunet în parte.

Dintr-un calcul sui-generis am constatat că odată rezolvată fundamentarea elementelor de construcție sonoră, aceasta fiind unită cu priceperea sensurilor creatoare ale unui opus sau altul, timpul de studiu poate fi extrem de eficient folosit pentru ceea ce aș numi *„summum" al rostului interpretului : re-crearea operei.*

Scanned with OKEN Scanner

2.3.2. CVARTETUL PENTRU PIAN ȘI COARDE ÎN SOL MINOR OP. 25 (1861)

Lucrarea este vastă temporal și spațial, avînd o pluralitate de idei tipice unui spirit romantic expansiv. Interpreților le este necesar un suflu amplu, o rezistență fizică și o consistență psihică cu totul deosebite, aș zice — excepționale. Dacă acest cvartet ar putea fi supus unei analize științifice pure, dacă am putea să-i distingem toate articulațiile funcționale, dacă l-am radiografia, dacă l-am cartografia am fi în posesia unor tabele, planuri, fotografii, hărți, cu extrem de numeroase puncte de reper, pentru a căror descifrare ar trebui să stăpînim mental, în detaliu, adevărate sisteme de legi și de coordonate. Pentru străbaterea unui teritoriu atît de întins trebuie timp și energie. Și nu este vorba doar de a-l străbate, ci și de a-l deslușI și apoi de a-l tălmăci celor ce nu l-au putut cuprinde. Succesiunea părților — cu plasarea părții lente înaintea Finalului — are ceva din cucerirea Himalayei : tenacitatea ajungerii pe pisc. Cantitatea de sunete pare o Niagara a unor armonice redundante. Joachim — sfătuitorul mărturisește că finalul cvartetului „în spirit unguresc" îl copleșește pe propriul său tărîm, dar resimte un dezechilibru bizar în prima mișcare. Entropia... Clara — hieratică, din pură devoțiune, cîntă în formația care prezintă prima audiție, în noiembrie 1861. Brahms îl consultă pe Joachim, dar nu-i urmează sfaturile de îndreptate a aparentelor dezordini. Dedică lucrarea unui baron — obicei oarecum feudal, dar folositor se pare, încredințează Clarei interpretarea ce putea deveni „de referință" — și a și fost — dar care ar fi putut să nu reziste unui public atît de îndoctrinat muzical, încît servea istoriei ca instrument de etalonare valorică. *Brahms, fiu teluric, se destăinuie lumii cosmice devenind „Cavaler galactic". Pe parcursul celor patru părți, muzica sa este o îngemănare stranie a naturalului cu supranaturalul, a realului cu irealul, încercînd să se desprindă de banal, de locul comun al melodiilor drăguțe și al armoniilor cumsecade, nu cu mînia absurdului, ci cu logica secretă a extraordinarului.*

Am cunoscut ființe modeste, dar veleitare, care aveau ca țel suprem să aibă ce nu li se cuvenea ; nimicnicia umană dă puteri nemăsurate mai ales acestor ființe să nu-și dea seama că ceea ce visează nu li se cuvine ; și visele ce nu se termină sînt obositoare. Obositor poate fi și acest cvartet, dacă sunetele sale vor fi simple decoruri ale unor acțiuni fastuoase, dar anacronice. Interpreții acestei muzici sînt obligați — am căutat un cuvînt și mai autoritar —

Scanned with OKEN Scanner

să se cunoască perfect pentru a ști dacă pot sau nu să dea sens sunetelor *Cvartetului* în *sol*.

La drumul său nu putem porni fără știința parcursului, fără antrenamentul respirațiilor, fără curajul cuceririi înălțimii sale reale și proprii. *Veleitățile, în absența meritelor vor părea ridicole și inoperante*. Refuz să cred în așa-zisul „principiu de viață" autodefinit prin „fie ce-o fi". Există, indiscutabil, situații de viață — deci și lucrări muzicale — în care sloganul acesta bezmetic poate da rezultate bune. Dar *acest Cvartet este foarte departe de jocul zarurilor*. Nu cert pe nimeni ; presupun însă că nu orice violonist, violist, violoncelist și pianist vor putea alcătui o formație redutabilă pentru a desluși acest opus. Prin opoziție, există lucrări muzicale de fantezie, în care spontaneitatea interpretativă și o fermecătoare tehnică dezinvoltă pot acoperi satisfăcător drumurile acelor jocuri muzicale. Dar *acest cvartet impune docența*. Tot astfel cifrele se pot juca în socotelile negustorilor, dar pentru rezolvarea unor ecuații este nevoie de gîndire algebrică. Cu siguranță, interpreții vor fi citit poezii — sau poate au și scris. Încerc să mă fac astfel înțeles că poezia, ca limbaj, mesaj și filon estetic, nu este simplă ritmare și facilă înșiruire de vorbe de spirit, ea este — dacă este — un crez de devenire, o purificare atotcuprinzătoare — ceea ce numea Aristotel, „Katharsis". Între regulile operelor globale se află și judecata („dianoia") unor eroi — personaje — caractere („ethos"). Întruchiparea artistică a fundamentului uman global este posibilă prin relația directă dintre purificare și acțiune. Dacă acțiunii îi lipsesc coerența, specificitatea și simbolismul, ea nu va mai conduce la „Katharsis", ci dimpotrivă, la o dezagregare a întregului în spărturi informe — de unde și dezechilibrul entropiei — ca după o explozie nucleară distrugătoarae. Fără falsă pudoare, interpreții vor ști că dacă nu pot să împlinească atomii sonori, trebuie să renunțe ; a-i enumera doar este o chestiune de contabilitate — nu de artă muzicală — chestiune deloc arzătoare într-un timp atît de dezagregat ca al nostru. *Opus 25 de Brahms este o lume cu legi precise*, greu de rezolvat atunci cînd interpreții nu au o autentică chemare spre artă.

Părțile *Allegro* și *Intermezzo* se pot lega, în special datorită încheierii primei părți cu un acord în poziție melodică de terță, acord care cere o urmare. Prima idee a părții a doua, susținută de un *ostinato* — pedală de *do* la *cello* conduce, subtil, din *do minor* la un *Sol major* — omonim lui *sol* din prima parte — de un moralism cruzic surprinzător, în contrast cu moliciunea anacruzică a primei idei (vioară și violă — măsura 1 și pian — a patra măsură de la *A)*. Această primă acțiune a părții a doua pare a continua

Scanned with OKEN Scanner

ritmic (triolete în metru de 4 pătrimi, optimi în metru de 9 optimi), melodic (observați repetările insistente) și dinamic (în zona unui *piano* mai strîns, apoi *„dolce ed espressivo“*) coda primei părți. Partea a treia, nefiind o romanță, se cuvine a o trata cu sobrietatea înțelepciunii, fără patosuri ostentativ exhibate, nici chiar în cadrul ideii din *Animato* — în *Do* — (care pare a anunța prin desen ritmic, una din ideile principale ale primei părți a *Trio*-ului în *do minor !*), care după o expunere într-un plan dinamic scăzut, se prăvălește (litera *D) în La b major* într-un torent *fortissimo*. Partea a treia — aidoma părții întîi, se încheie cu un acord în poziție melodică de terță, care conferă legătură cu Finalul. Acesta, un *Rondo alla Zingarese* va fi cu atît mai binevenit fără pauză după *Andante*-le anterior, cu cît el pare *o surpriză paradoxală :* după filosofare, viață tulburător de reală, aproape concretă. Este o greșeală intolerabilă considerarea „à la lettre“ a indicațiilor lui Brahms. Bunăoară evocarea muzicii țiganilor nu înseamnă a caricaturiza *apucăturile lăutărești. Chiar dacă numeam viața acestui Final de cvartet „tulburător de reală“, muzica nu trebuie să fie „revoltător de realistă“*. Cît privește ultima măsură de pauză generală cu coroană (! ?) un cuvînt doar : „fabuloasă“. Și înțelegem noi oare mereu morala unei fabule ? Și ce miez au reprezentările personajelor. Dorim, cu adevărat, măcar în clipele unei pauze generale finale, să pătrundem spiritul „Katharsis“-ului ?

Partea I, Allegro. Joachim spunea că este o parte neobișnuită. Dar, mă întreb, dacă era „obișnuită“ era „bine“ ? Cineva remarca la acest cuvînt („bine“) că este... pătrățos. Ironia barbarismului nu surclasează însă valoarea *de facto* a compunerii cuvîntului din patru litere ca cele patru laturi ale pătratului, din două consoane și două vocale, ca cele cîte două laturi paralele. Dar nu despre asta este vorba... Deci, *forma primei părți se sustrage abil unei scheme obișnuite*. Și totuși, ea are o construcție și încă una foarte stabilă și clară.

Mai întîi este o introducere ale cărei intervale subtile (cvarte micșorate de pildă) și relații armonice aparent indecise (din unisonul cu cromatismul *fa diez — fa natural*, ajungem, oarecum echivoc, într-un *Re major* cu dominanta sa cu tot !) pune în 10 măsuri (tot „neobișnuit“ spațiat) probleme cosmogonice într-un sol minor aparent molatec și dulceag. În măsura a șaptea, pianistul va ști să realizeze concomitent un *decrescendo* la mîna dreaptă (motivul sincopat progresat) și un *crescendo* la mîna stîngă (doimile care cromatizează). Această „introducere“, într-o dinamică scăzută, reprezintă prima idee tematică, reluată la *A* în *fortissimo* de corzi, cu

Scanned with OKEN Scanner

un contrapunct ritmic de șaisprezecimi la pian. Contrapunctul se dovedește suficient de pertinent pentru a fi reluat de vioară și violă într-o progresie punctată pe fiecare timp cu un *sforzando*, ca apoi să creeze chiar un dialog (corzi-pian) prin care se modulează în *La major*, o contradominantă care joacă un rol de punte către un *re minor* vizionar *(B)*, în care apare o a doua idee tematică. După încă cinci măsuri, prin același *La* se trece în *Re major* ca o justificare a viziunii expansive a primului enunț (în care am găsit un cromatism, *sol-sol diez)*. Ideea reluată de pian într-un contrapunct în octave sporește interesul pentru substanța melodică în această secțiune. Ideea secundară se fixează (unison vioară-violă) în *Re major (molto espressivo)*, modificînd însă măsura a doua, dîndu-i un sens ascendent. Pianul reia și această versiune melodică (în *piano)* conferindu-i un suport armonic, nelipsit însă de intenții contrapunctice. Nu-mi pare deloc inutil să subliniez că adevărurile vieții — deci și ale muzicii — se nasc din confruntarea și la confluența unor mulțimi de sfere de idei și de direcții de acțiune, adevărul în sine fiind, posibil, unic, dar *improbabil* atît timp cît un oarecare element constituent nu se adevărește. Deci nu sinea Adevărului este fondul lucrurilor, ci suma traiectelor adevărurilor de toate zilele, fără de care lucrurile și lucrările (obiecte și înfăptuiri) ar fi doar înfricoșate ficțiuni. Cu anacruză *(E)* apare, după o pregătire ritmică (optimi violă și pian, joc în contratimpi violoncel-pian), o idee cursivă *(animato)*, chiar dacă este aparent puțin sinuoasă ca desen. În studiu ar fi bine ca unisonurile create de vioară-violă și pian (după caz) să fie lucrate separat. O dată cu litera *F* începe o dezvoltare a ideii tematice prime, nu ca repetare și nici ca exercițiu de așa-zis travaliu tematic, ci ca potențare expresivă a unor celule simbolice. De observat dialogurile (corzi-pian) poliritmiile (pian), modulațiile (intervale gen terță micșorată, cromatizări de tot felul pînă la transfigurarea lui *Re major* în alte complexe tonale și chiar modale — vezi măsurile dinainte de *G)*. Astfel, ideea primă tematică are în această secțiune o stare transformată care poate constitui, ea însăși, o idee nouă, ceea ce este „neobișnuit“ (vorba lui Joachim). La litera *M*, în plină repriză, ideea secundară are una din aparițiile ei expansive și realizează o joncțiune *Mi bemol major — sol minor*, cu o dezinvoltură neobișnuită“, dacă avem în vedere că rigorile dogmelor (rezultate din canoanele *Sonatei)*, nu permit denaturări ale spiritului tonal autocratic. Fără ai mai vorbi despre faptul că accentuările melodice, revenirile armonice, răspunsurile contrapunctice nu sînt previzibile, apărînd sau dispărînd o sumedenie de celule care se părea că fac parte din osatură. Așadar, în *artă spiritul mișcă materia...*

Scanned with OKEN Scanner

Partea I a *Cvartetului în sol minor* are în perspectiva sa sonoră cîteva celule melodice, alte cîteva celule ritmice și o pulsație agogică *sui-generis* echivalentă rotirii cosmice. O dificultate a interpretării va fi aceea a evidențierii fără ostentație a tuturor acestor elemente. Interpreții își vor lua atît de în serios rolul de executori ai legilor universale ale devenirii sunetelor-mesaj, încît absolut *orice sunet emis va fi purtătorul unui cod :* de idee tematică, de punctuație ritmică, de frazare expresivă. Printr-o lumină opozițională, sînt de observat și altfel de zone estetice muzicale, organizate pe structuri ierarhice, în care unui timbru instrumental îi sînt subordonate alte timbruri, acestea din urmă făcînd doar o figurație, nu esențială — firește, ci formală. Prima parte a acestui *Cvartet în sol* este un act cu personaje-simbol, un act din care lipsesc figuranții. Există, desigur, și aici o ordine a priorităților vitale, dar nu în sensul că dacă citim, uităm să scriem și alte asemenea inadmisibile concepții de baricadare pe extreme, ci în spiritul „fair" al rostirii pe rînd, cu măsură, cu minte, a tuturor vocilor care au ceva de spus. Este și asta o artă...

Partea a II-a, Intermezzo. Allegro ma non troppo. Corzile, cu surdine, vor realiza un efect timbral nou, fără a lăsa însă (vioara și viola) nevibrate sunetele emise. Efectul va da impresia unui *vis, pararealist și infrarealizabil.* Recomand interpreților să studieze, ca problemă de sonoritate, primele 12 măsuri mai întîi fără surdine, cu sunet plin. Apoi, să „îndepărteze" efectul acustic printr-o apăsare progresiv mai slabă a arcușelor a căror viteză de deplasare va spori invers proporțional. În sfîrșit, cu surdine, să combine rezultatele celor două exerciții, în sensul că apăsarea va fi moderată, viteza relativ mare (la arcușe) și *vibrato*-ul destul de pronunțat (sesizabil). La violoncel, recomand (ca încercare) gruparea a cîte 9 sunete într-o direcție de arcuș. Apoi, desfăcînd direcțiile (pe cîte un sunet), va trebui să fie evitată marcarea vreunui „*do*" din cei 54 (măs. 1—6). În măsurile următoare, fiecare trecere pe alt sunet va fi ușor subliniată. La litera *A*, apare un episod tematic la pian, acordic (să se audă totuși și melodia) în *Sol major* (într-o opoziție duioasă față de modul minor al ideii prime — măsurile 1—12), construit ritmic cruzic (nu este nevoie să agreseze această semnificație). După 4 măsuri, pianul reia în unison complex (de sexte) prima idee, la care vioara și violoncelul vor crea un contrapunct, valoros prin registrație (un unison care va da impresia intonării unei contramelodii la violă), iar viola va fi preluat pedala ritmică din măsurile anterioare de la violoncel. Ar fi bine ca cei doi instrumentiști să se pună de acord asupra

Scanned with OKEN Scanner

acestui capitol de tehnică interpretativă camerală : preluările. Fără a-și depersonaliza intervențiile, printr-o ordine a priorităților, instrumentul care preia o idee (tematică sau contrapunctică), sau un procedeu de completare a ansamblului sonor (în cazul nostru pedala de „*do*", care este înglobată în atmosfera specifică primei idei tematice), trebuie să o facă în concordanță cu ceea ce s-a auzit, pentru ca astfel să nu conturbe echilibrul atins. De aceea, studiul prealabil este impus de rigori stilistice, mai presus decît de nevoi de execuție mecanică. Intervenția violei în pasajul în discuție (măsura a 5-a de la *A)* oricît de bună (= corectă) ar fi în sine, dacă nu își potrivește traiectoria cu retro-efectul conceput de violoncel în pasajul similar, se anulează, devenind intropică și neavenită ansamblului.

După o tratare minuțioasă a valențelor expresive ale primei idei tematice, după o trecere prin lumea lui *fa minor* ne găsim (la *D*, cu anacruză la ultimul timp ternar al măsurii) în sfera unei idei parcă și mai implorante decît prima, pianului revenindu-i (în acorduri *sforzando*) rolul să nu lase sunetelor violinei și violei (violoncelul are același soi de *ostinato* — pedală ca la început) o plîngere prea patetică. Ulterior, după intonarea ideii și la pian *(dolce)* apar unele complicații poliritmice care ascund — cu o stranie modestie — o melodie a basilor de mare sobrietate (Recomand studiul unisonului violoncel-pian-mîna stîngă).

Ceea ce părea un episod (chiar ideatic), reapare (litera *E*) în *Do major*, la cele trei instrumente cu coarde, cu acel veșnic *ostinato* (este loc oare pentru un truism, à propos de sugestia clipelor de timp care ne mișcă permanent din ființă în neant ?), acum la pian.

Trio-ul are la rîndu-i idei. Dar ce minte de om nu are idei ? Unii au mintea la rele, alții la bune, cei mai mulți nefiind nici unii, nici alții, ci un amestec de bine și de rău, încît *cu greu mai discernem pe unul de altul*. Dar asta este altă poveste...

O primă idee, *La b major*, se supune clar indicației *Animato* și este la început enunțată, în două fire, la vioară și la pian. Apoi intervin și celelalte corzi, în unison. Nuanțele se vor raporta permanent la planul inițial de *piano,* urmărindu-se evitarea unei diferențe prea mari (o diferență va fi oricum), prin amplificarea orchestrală (și pianul va suna cu contrapunctul său în unison). După o schemă simplă, pianul va prelua ideea *(F)* și corzile vor prelua contrapunctul. Aceste „scheme" simple sînt adesea cel mai dificil de realizat. Chiar și *definirea celor mai simple noțiuni mi se pare adesea un obstacol insurmontabil*. Recomand interpreților să considere prima idee tematică din *Trio*

Scanned with OKEN Scanner

legată (în expresie artistică) peste pauzele ce survin după cite o celulă melodică și neîngroșînd frazările, ideea „simplă" sistematizată „simplu" va suna corespunzător, fără articulații multiple, nefragmentată, fără gîfîială, dintr-o suflare. Legăm apoi firesc cu caracterul aproape jovial la ideii secunde *(G)* construită prin manevre armonice subtile într-un *Si* cu treapta a II-a coborîtă (!?), și care ne „amenință" că va ajunge în *Mi*, dar nu, nu o face, jovialitatea devine ironie atunci cînd pianul, renunțînd la acordurile sale în manieră *staccato*, va arcui arpegii cu care va acompania, plin de personalitate, această idee secundă, acum într-un fel de *La b*. Personalitatea pianului se află în acea secundă mică *(si-do*, și mai apoi *mib-fab*) care parcă prevestește ceva, dar nu este decît *poznașă*.

Întoarcerile nu le mai semnalez, pentru că fără de ele nu este posibil. Interpreții vor ști, cu siguranță, că ceea ce au tălmăcit sonor într-o primă secțiune își va fi găsit replica — sub o formă sau alta — într-o ultimă secțiune. *Dacă aș fi nonconformist ar trebui să încerc să neg omniprezentul* A-B-A. *Fiind doar sincer cu mine — deci și cu interpreții — voi observa că niciodată, dar chiar niciodată, un A reluat nu mai este acel A inițial.* Este posibil ca *A* reluat să fie *A* inițial sunet cu sunet, frazare cu frazare. Este altceva, totuși, prin faptul că este „reluat". În muzică (să mai scriu că muzica este viața însăși ?) *identitatea între două structuri nu există;* există doar corespondență. Astfel, la reluarea „*A*"-ului interpreții vor găsi de cuviință să construiască cel puțin o stare nouă, printr-un plan dinamic mai pronunțat față de cel din primul *A*, printr-o aparentă „oboseală" agogică (*ritenuto* dinainte de *Coda*, care parcă este din nou *Trio*-ul, poate fi mai mare) sau orice care va lăsa să se înțeleagă absolutul ideii *non bis in idem*. Acest postulat uneori ignorat, va putea făuri o lume diversă de stări artistice, fără monotonie, plictiselile și aroganța totului știut dinainte. „A reluat" este un „alt *A*", este *A* inițial care a călătorit prin lumea lui „*B*". Poate că revenind este mai bine, poate că este mai rău, poate că este un amestec de bine și de rău.

Partea a II-a este după toate aparențele un *Scherzo*. Avem la un moment dat chiar și ironii. Dar în fond, acest *Allegro ma non troppo* este *o sămînță de stejar* care, adînc cumințită în pămînt, hrănindu-se cu sevă ca și buruienile, va înălța tulpină care va petrece secolele în timpuri și anotimpuri, așa cum buruienile nu o pot face, va înfrunta urgiile, va deveni simbol.

Partea a III-a, Andante con moto. Prima idee tematică se așează peste sufletele noastre de copii, veșnic doritori de basme.

Scanned with OKEN Scanner

Unisonul violinei cu violoncelul deapănă sfătos în *Mi bemol major*, cu căldura eroică a armonicelor acestei tonalități, firul de aur al însemnelor heraldice de pe hlamida unui *bătrîn cavaler de baladă*. Viola și pianul, într-un consens armonic, poartă prin modulații calofile elanurile justițiare în depărtări parabolice — la cinci cvinte ascendente, în *Re major (A)*. Dinamica acestei prime idei trebuie să fie perfect rotunjită și să nu stînjenească prin șocuri (în măsurile 11 și 13—15) liniștea evocărilor. Dacă instrumentelor soliste le va fi îngăduită o intensificare, o subliniere coloristică, țesăturii de suport armonic cred că nu i se potrivește o îngroșare a prezenței sonore nici atunci cînd i se cere planul *forte* (4 măsuri înainte de *A)*. Pe o pedală de *„re"* și apoi de *„sol"*. Cu o ciudată ritmică ternară de acompaniament, cu armonii profund cromatizate, de la litera *A* se prezintă o idee de echilibrare a primeia, mai întîi la vioară, apoi la pian. Cîțiva timpi, melodiile intonate de cele două instrumente sînt identice, dar este lesne de observat diferența de expresie datorată „luminii" pedalelor diferite. Disjuncția apare ca logică în mersul melodic în care vioara a preferat la un moment dat o succesiune *mi-fa diez*, iar pianul *mi-fa* natural, fapt pe care îl putem judeca atît sub raportul diversității, cît și sub cel al deciziei emoționale. *Trebuie, într-un fel sau altul, să optăm în permanență.* Chiar și pe drumurile cu o unică ieșire spre un orizont plauzibil și clar, unii pot opta oprindu-se. Brahms nu se oprește, ci deschide un drum dureros poate pentru unii, al unui *mi bemol minor*, care survine după adevărate și aproape concrete zbateri în reluarea primei idei, cu modificări. Mă opresc adesea în timp ce scriu ; recitesc și mă gîndesc la posibitatea de eroare pe care o au ecourile unor cuvinte... Bunăoară simt nevoia teribilă a accentuării unor idei pe care interpreții acestui *Cvartet* să le *reformuleze* ei înșiși în termenii optimi lor. Creatorul Brahms a dat un anume aspect lumii sale de idei, dar — gîndiți-vă ! — o formă, oricît ar fi ea de limpede, definește oare exhaustiv un conținut ? Se întîmplă adesea ca între cele două elemente să apară antagonisme malefice. Uneori, însă, ele sînt îngemănate, dar nu se explică suficient unul pe altul niciodată. Raporturile și comparările permanent adaptate unui sens estetic sau funcțional, descoperirea unor structuri (pe care nu avem dreptul a le considera aleatorii), aprecierea tuturor celulelor de spațiu și de timp, vor contribui la adecvarea operei brahmsiene la o creație interpretativă — și invers — idealul fiind dat de o infinitate de repere subiective ale unor date limitative. Mai mult decît atît : nu este suficientă doar pătrunderea intuitivă a operei, existînd pericolul ca artistul inter-

Scanned with OKEN Scanner

pret să mimeze stări emoționale discordante cu textul, astfel deformat. Nu putem fi indiferenți și visători — în agogică sau în dinamică — unele expresive de prim ordin — dacă textul ne cere să fim activi și pătimași. Și invers. Dacă o idee are o structură arhaică, reflexivă, ea nu poate fi tratată modernist. Totodată, nu putem să interpretăm greoi și discursiv ceea ce este sprinten, cu ardere fulgerătoare, fără riscul de a lîncezi în tipare învechite, rigide, plictisitoare.

Iată, de exemplu *prima idee. Ea este din multe puncte de vedere arhaică.* Voi arăta cîteva. Prima propoziție (de patru măsuri cu anacruză), conține — după arhetipurile melodice modale — dintr-un total de 13 sunete, 4 sunete de tonică — *mi bemol (vox finalis),* 3 sunete de sensibilă — *re* (care cere și astfel impune tonica), 2 sunete de contradominantă — *fa,* (care, aidoma sensibilei, este o treaptă melodic apropiată de tonică și, împreună cu aceasta și cu sensibila formează un „scut" trainic al principiului tonal), restul de patru sunete fiind, cîte unul, treptele III, IV, V și VI, avînd, ele la rîndul lor — un anume rost în plasare. Astfel, treapta a V-a, ca anacruză, are rolul de a pregăti treapta I, atotputernica tonică. Treapta a IV-a (măsura 3) se constituie ca un punct culminant al liniei melodice (dar și al suportului armonic, o succesiune IV-I, plagală, fiind la rîndu-i arhaică și binecunoscută ca valoare expresivă. Măsura a treia realizează și un alt arhaism : contradominanta rezultată din conturul melodic *(fa minor)* este mult mai sugestivă pentru evocarea unor imemoriale timpuri în relația sa cu semicadențarea pe *Si bemol major.* Observați, apoi, echilibru desăvîrșit al liniștii create de mersul treptat al basilor (pe care, la pian, se construiesc banale mișcări arpegiate). Ei bine, această idee este întruchiparea bunătății și a visării ; ea este în același timp arhaică. Bunătatea ei este ușor sentimentalistă ; interpreții nu se vor codi să-i dea acest caracter, prin vibrarea mai intensă, fascinantă, a tuturor sunetelor, iar acompaniamentul armonic la violă și la pian ar putea fi vag indiferent, nu total lucid, însă mai puțin participativ.

În acest Andante, găsim și o idee ardentă. Ea se constituie ca fiind substanța unei secțiuni diferite (litera *C*). Ritmica, o celulă melodică tratată fugato, un *Sol major* care conduce la un *Do major (Animato)* atît de puternic încît se va repercuta asupra revenirii primei idei (*Andante con moto,* între *F* și *G*), constituie elemente care impun o tratare interpretativă modernă, aparent surprinzătoare (planuri dinamice cu treceri rapide dinspre și înspre zone extreme), cu străfulgerări ale tuturor timbrurilor (în special intrările *fugato* ale celulei melodice, evident o prelucrare

Scanned with OKEN Scanner

ritmică a materialului primei idei tematice, aceea arhaică și atît de demult existentă de parcă nu a fost niciodată), cu *efecte acide* suprapuneri sonore de *arco* cu *pizzicato* la diverse corzi). Contrastul cu prima idee trebuie să fie evident, și pentru acesta nu mi se pare suficientă sunarea notațiilor înscrise în partitură, ci și adoptarea unor atitudini de transfigurare artistică. Chiar și în *gestică*. Dacă primei secțiuni i se cuvin gesturi care să denote interiorizarea, dimpotrivă, în cea de-a doua secțiune, pot apărea gesturile mai energice, chiar — în limitele unui bun gust artistic deloc lăsat la voia întîmplării — teatrale (de pildă în jocurile de treizecidoimi la vioară — în special întrerupte de pauze, atacurile pot fi evidențiate și precizate și prin gestică). Priviți-vă în oglindă și rostiți o propoziție simplă, un enunț banal. Însoțiți rostirea de mimici diferite, de la imobilitatea feței la rîsul hohotit, de la expresia tragică a unui chip crispat la expresia jovială a unui zîmbet destins. Veți observa, fără dificultate, că sensul vorbelor diferă, cîteodată atît de mult, de parcă ar fi alte vorbe. Și dacă acest exercițiu este just într-un studiu de teatru, el poate da rezultate cu procedee specifice și în studiul interpretativ muzical. Dați glas aceleiași propoziții avînd stări psihice (controlate) diferite, de la indiferență pînă la patimă, de la răceală, la tensiuni clocotitoare ; dacă veți însoți stările psihice și de o gestică reținută însă, nu demonstrativă în sine, veți realiza sensuri diferite, dintre care unul (adesea numai unul singur) este cel adevărat, valabil. Repet și sub forma aceasta o idee fundamentală a artei interpretative : nu discutarea „frumosului“ ca noțiune conceptuală se află pe prim plan, ci analiza raportului integrării creatoare, pornind de la premise corecte, a textului la un univers estetic de o factură sau alta. Se poate întîmpla ca „ceva“ să sune frumos, bun și cald, dar, din nepotrivire cu textul oferit de creator să fie de aceea neadevărat și urît. Ce s-ar întîmpla dacă rolul Ion-nebunul din *Năpasta* lui Caragiale ar fi interpretat de un actor care ar rosti replicile cu distincție ,care s-ar îmbrăca așa-zis elegant, ar păși pe scenă cu sprinteneală sportivă. Drama ar deveni farsă. Sau, ce ar fi dacă ideea tematică a secțiunii mediane a părții a III-a nu ar fi interpretată cu tăișuri, cu acele atît de particulare maliții, ci cu prudență (în pofida indicației *Animato)* de a nu însufleți ceva ce poate nu merită, fără „ieșiri“ din penumbră (intrările *fugato* — după *C* la corzi, la *D* pe planuri polifonice pian-corzi și apoi invers, cu grupări și regrupări timbrale), ci cu rămîneri inerte în perimetrul antestabilit și socotit, tot din prudență, suficient unor norme de audibilitate ? Ce ar fi „dacă“... ?

Scanned with OKEN Scanner

Da, mă pot întreba interpreții : „chiar așa, ce s-ar întîmpla dacă... ?“ S-ar întîmpla că execuția lor (sau a altora) ar fi, poate, foarte bună, foarte frumoasă dintr-o *potrivealã stupidă a șansei de a se nimeri* să fie cumva aspectuos, dar nu ar fi sistemică, nu ar avea așadar înrîurire și conexiune cu zonele superioare ale existenței umane, acolo unde sînt tălmăcite rosturile și prilejurile de a mai evolua, nu metafizic, ci evident, verificabil. Și, oricum, dacă voi gîndi să scriu un tratat asupra nevoii de a fi om a omului în spațiul artei sonore, trebuie să fi trecut un timp în care eu să fi aflat metoda de a discerne ce este uman și ce este umanoidal. Acum și aici nu văd rostul de a susține că *arta sunetelor nu este harul de a ne plictisi agreabil după o alergătură cu folos.* Arta muzicală are regulile ei scrise cu consecințe nescrise, dar limpezi asupra unui *ad meliorem* obligatoriu, spiritului uman.

Are sens evolutiv relația arhaic-vizionar stabilită între ideile acestui *Andante*. Dacă fiecare termen al acestei afirmații este adevărat (și poate fi astfel prin raportări universal valabile ale fiecăruia din noi — cu gradul nostru de sensibilitate și de cultură) atunci vor fi adevărate și consecințele. E demonstrabil și axiomatic totodată : deci rotund logic. Aceasta înseamnă că multitudinea de legături ale interpreților cu textul fiind bazată pe adevăruri (ideile sînt arhaice sau vizionare, planurile dinamice sînt continuative sau disparate, armoniile sînt confluente sau antagonice, melodiile sînt lirice și lineare sau secționate geometric complex) și redarea acestora va fi percepută ca fiind adevărată. *Nu titlul adevărului va conta, ci voința de exprimare a acestuia* într-un sistem de gîndire sau altul.

Eu am ales complexul estetic relațional arhaic-vizionar. Dar pot fi alese și alte complexe reflexive, pe care nu le numesc, deoarece nu mi-ar aparține, dar pe care nu le resping și cărora nu le contest dreptul la viață. Le cer doar cinstea de a se explicita, de a nu se învălui în misterele unor exprimări vagi și care ar conduce la așa-zise interpretări personale. Mi se pare inoperantă estetic obstinația unor interpreți *de a cînta cum le vine*. Dacă nu avem necuviința de a socoti totul a fi părelnic, inutil, putem înțelege că o idee în *Mi b major* a exprimat „ceva“, iar alta cu o pedală pe *re* și apoi pe *sol* a exprimat „ceva, mai altfel“ și în sfîrșit o a treia idee în *Sol major* și apoi în *Do major* (cu încă alte modulații) — fiind și *animato* și altfel construită timbral și ca așezare a vocilor, etc. etc. a exprimat „ceva, și mai altfel“, că o revenire în alt plan tonal poate fi o punte de conciliere cu o altă idee, că o *Coda* nu este o excrescență ci o nevoie de concluzie, și ca atare îi sînt sintetizate și suflul agogic al unui *animato* (notat

Scanned with OKEN Scanner

de Brahms a fi *poco)* dintr-una din idei, și pătrunderile contrapunctice în cercul de interese sonore, ca modalitate de exprimare generală, și pedalele armonice, acești *buni stîlpi toleranți ai nălucirilor — punți peste suspine cotidiene* (un *mi bemol* răbdător pe durata a șapte măsuri, apoi cu unele figurații încă 11, pînă la încheierea *de facto* a părții a III-a), și planurile dinamice extreme *forte* și *piano*, ca două mărginiri ale axei diametrale a unui cerc, nu ca niște curiozități de almanah „cel mai mare", „cel mai mic". *Arta muzicală nu se învață la „știați că..."*.

Partea a III-a, Andante con moto este reflexia unui om de acțiune. Cred că este esențial ca pulsația agogică să arate acest lucru. Viteza de succesiune a valorilor de pătrime (nu de optime) va fi atît cît să dea *aparența curgerii*, în sens fizic și filosofic. Armoniile fiind gîndite pe segmente, ele nu trebuie să se înfățișeze totuși scheletic. Cît despre filosofie, istoria îl numește pe Heraclit părinte al principiului *Panta rhei* (= „totul curge" ar putea induce în eroare ; oare chiar nimic nu e stabil, durabil, consecvent ?). „Curgerea" este umbra evoluției, imaginea transmiterii de idei, eroisme și sentimente, plasma coexistenței arhaic — vizionar. Curgerea totală, iată o temă de meditație în clipele de studiu incisiv, de izolare analitică a inframodulelor operei, fie aceasta arhaică sau vizionară.

Partea a IV-a, Presto Rondo alla Zingalese. Ceea ce apare lesne de priceput la o primă lectură a textului acestui Final este bogăția *fabuloasă* de idei tematice. Este în primul rînd o bogăție a fanteziei și numai în al doilea rînd un fast opulent. Prima idee tematică conține cîteva puncte de interes major pentru interpreți. Acestea ar fi :

a. ritualul amalgamului de 3 cu 2 ;
b. harul poetic al armoniilor ;
c. conjugarea perfect simplă a accentelor ;
d. strălucirea unui *piano* în reflexiile de *forte* ;
e. unificarea ansamblului prin unicizarea exprimărilor timbrale.

a) Propozițiile componente sînt alcătuite din cîte 3 măsuri. Întreaga primă idee tematică (30 de măsuri, pînă la *A*) fiind compusă din exprimări frazate ternar. Dar fiecare propoziție are o a doua care o întregește în înțeles. Astfel, frazele au cîte două propoziții. Jocul de 3 se impune în compunerea întregii idei tematice din trei fraze : prima, a doua și din nou prima. Așadar... două de fapt.

Scanned with OKEN Scanner

Prima frază este (în ambele sale apariții) reluată, cu amplificarea registrului ; așadar un echilibru de doi. Fraza a doua (măsura 13) are o singură expunere, care, prin însuși acest fapt, are valoare de sinteză, de concluzie pe care o desprindem ca fiind al treilea enunț după interpretarea logică a două premise. Dacă vom observa ritmul acestei fraze, vom constata că el se compune din trei valori : pătrimi (trei), optimi și șaisprezecimi (cîte patru). Așadar, din nou, amalgam straniu și totuși limpede de 3 cu 2. Să mai observăm și conturul melodic. În prima propoziție el este sinuos : în prima măsură ascendent, în a treia descendent (deci joc de doi), în măsura mediană trei valori coboară, ultima urcă. În total, în prima propoziție din totalul de șapte intervale, trei au fost ascendente și patru descendente. Propozițiile frazei a doua sînt preponderent descendente, cu toată încercarea de oprire a curgerii prin cîte o broderie superioară, în măsurile 1 și 3 ale fiecărei propoziții componente. Dacă excludem aceste broderii, observăm șase intervale descendente din care cinci sînt secunde și unul terță, cu observația că putem asimila enarmonic ca fiind terță secunda mărită din propoziția a doua. Așadar sinuozitățile desenului din prima frază i se contrapune linearitatea din fraza a doua. Componența intervalică a primei fraze este mai complexă : secunde, o terță și o cvintă cu răsturnarea ei în cvartă ; în a doua frază constatăm o frecvență superioară de secunde și o alăturare de terță. Consistența melodică este asigurată de pluralitatea intonațională și expresivă a intervalelor de secundă (așadar mers treptat), salturile fiind rare și pe intervale oricum de mică suprafață.

Referirile au fost evident formulate în legătură cu fluxul tematic principal, dar pot fi făcute observații de detaliu care să sprijine teza construcției numerice primare într-un așa-numit amalgam de 3 cu 2 și în legătură cu vocile ansamblului care au roluri de completare armonică și ritmică.

b) Armoniile se grupează pe trei (iarăși !) centri : *sol*, *re*, și *mi bemol*. Prima propoziție conține o pedală de *sol*, chiar dacă melodia și armonia imediată ei semicadențează la dominantă *(Re)* ; a doua propoziție, din prima frază, dar și din a doua frază de asemeni, cadențează evident pe *Re*. O excepție o face a doua propoziție din prima frază reluată, cînd printr-o nevoie de întoarcere la obîrșie, cadențarea se face la tonica *sol*. Prima propoziție a celei de-a doua fraze începe cu un *Mi bemol* în 6/4 și creează senzația arhaică a unei tratări mai curînd modale — un *Si bemol* ionian care debutează cu o așezare armonică plagală și care — cu toată insistența pedalei *(Si bemol)* semicadențează, totuși, evident pe *Mi bemol*. Propoziția a doua (a celei de-a doua fraze) introduce cu

Scanned with OKEN Scanner

insolență tolerabilă auzului nostru îmbogățit în timp de la Wagner la Enescu, o relație *la*-Si bemol-La-Si bemol-La-sol-Re, în care distingem forța evocatoare a unui acord fără terță, indefinit modal (măsura 16, timpul 1) și dinamismul schimbării rapide : *La,* ca dominantă — *sol,* ca subdominantă — *Re,* ca tonică (deci V-IV-I), în cadența frazei a doua (măsura 18). Mai este de observat că *Brahms cel de toate zilele nu este prin forța lucrurilor un tip comod, banal, cu suflare plăpîndă peste fatalitatea condiției umane.* Iată argumentul : încheierea ideii tematice (măsurile 29 și 30) aduce, așa cum în „toate zilele" clasicismului atotputernic i se impun dogmele specioase, relația armonică „perfectă" : IV-V-I. Dar suflarea lui Brahms se cheamă suflu și acceptînd *tale quale* relația, știe să o singularizeze oarecum spectaculos, printr-o întîrziere la armonia de *do* (subdominanta), cu un *la bemol,* fără alte comentarii în afara celor de mai sus.

c) Verbele conjugate la perfect simplu conferă dinamism exprimării, apropiind trecutul de prezent, de parcă acțiunea, încheiată de altfel, are reverberații asupra alteia pe care o impune și de-abia începe. Jocul de accente al ideii tematice principale are această valoare ; iar acțiunea consecutivă este redată de o succesiune de sunete *staccato* cu mare putere sugestivă : sînt aprige fără a fi înfricoșătoare. Accentele apar pe valorile de pătrimi (cu excepția ultimelor două care încheie ideea), iar percutarea *staccato* pe valorile de optimi. Cele cîteva șaisprezecimi din fraza a doua sînt legate doar pentru că se află în broderii, deci nu au rol semantic, ci numai conjunctural. Diferențierea sonoră a sunetelor accentuate și *staccato* nu va fi grosolană, ostentativă, ci spiritualizată, aceasta însemnînd că nu forța primară este cea care va avea cîștig de cauză, ci sugestia. Presupun că interpreții știu că *vigoarea gîndului imaginativ este superioară prefăcătoriei iluziilor ce se cred a fi realități.*

d) Din totalul de 30 de măsuri, în prima idee tematică doar 3 măsuri sînt în planul *piano,* și în continuarea lor încă trei în creștere dinamică. Celelalte 24 sînt în planuri superioare : *forte* (12), *più forte* (6), *fortissimo* (6). Culminația sonoră o aflăm în fraza a doua, dar punctul de maxim interes nu este acesta — sub raport dinamic, ci cele trei măsuri de *piano* ale primei propoziții din prima frază reluată. Sub incidența unei estetici interpretative elevate, acest pasaj nu va fi în nici un caz edulcorat, ci mai pătimaș chiar decît acele pasaje rostite în gură mare. Credeți că, ascultînd la radio un marș, el ar deveni cîntec de leagăn dacă am regla volumul sonor la valori scăzute ? Dar altfel : ar mai avea funcționalitate un cînte de leagăn emis în mare forță decibelică ? Planul dinamic forte

Scanned with OKEN Scanner

care este atît de extins (cel puțin 24 de măsuri din cele 30 ale ideii) are la rîndul său valențe expresive diferențiate, pe care nu doar enunțul *(forte, più forte* și *fortissimo)* îl impune, ci chiar construcția melodico-armonică și funcțională ca frazare. Astfel, repetarea primei fraze la octava superioară antrenează — prin insistență, o sonorizare mai amplă. Fraza a doua, care are o singură expunere și care aduce noutățile armonice semnalate anterior, precum, evidențiindu-se și prin singularitate centrală (între cele două expuneri ale frazei prime), se cuvine a o individualiza ca sonoritate maximă exuberantă, pătimașă, nu brutală și respingătoare prin duritate. De altminteri este valabilă oricînd teza construcției dinamice dar și agogice), potrivit căreia orice plan își are consistență și valabilitate raportat la un altul superior sau inferior, după caz. Deci *un fortissimo nu este un îndemn de „năvăliți copii", nu este un fel de „acum, ori niciodată"*. (Similar, un plan dinamic foarte scăzut nu este eliminarea tuturor posibilităților de supraviețuire. Îmi amintesc că, undeva, un creator cerea într-o pagină de profundă interiorizare „cît se poate de încet", pentru ca după cîteva măsuri să indice „mai încet" ; nu cred că a fost o neatenție a autorului, ci o sugestie a moralei artei interpretative în virtutea căreia artistul dă „totul" într-o creație, fiind capabil de a da „și mai mult" în următoarea...). Aici este o chestiune de dozaj și o filosofie (în latura praxiologică) a stocării unor resurse pentru ce va urma.

e) În ideea tematică principală a Finalului acestui *Cvartet în sol, toată lumea cîntă același lucru și aici apare, ca fenomen, o dificultate paradoxală.* Așadar, nu este vorba de o diferențiere timbrală și emoțională gîndită pentru cei patru interpreți ; nu se suprapun interese disjuncte, nu sînt create condițiile unor divagații structurale. Patru instrumentiști — vreau să spun artiști — sînt convinși de identitatea lor ca părți indestructibile ale unui efect sonor global, la rîndul său, indestructibil. Violoncelului și pianului (la mîna stîngă) le revin dreptul acompaniamentului și sensul armonic general ; violinei, violei și pianului (la mîna dreaptă) le revin dreptul expresiei melodice și detaliul armonic particularizator. Tuturor : harul ritmic (de dans), atmosfera trăirilor pătimașe (în autentic spirit maghiar — lăutăresc), precizia și acurateța unor structuri simple, nesofisticate (în cele mai fine detalii ale construcției). Pentru ca ansamblul să sune unitar, pot fi încercate variante de studiu : separat, cîte doi, trei și apoi toată lumea. Indiscutabil, în fiecare situație *totul, că se aude sau nu, trebuie să existe*. Desigur, o diferențiere sonoră a liniei melodice trebuie să fie ușor de remarcat de auditoriu. De aici rezultă un surplus de responsabilitate sonoră care trebuie să-i conducă pe interpreți în travaliul lor. Totuși,

Scanned with OKEN Scanner

planul acompaniamentului nu este „al doilea", fiind, dacă ar fi astfel, ușor indiferent, ci dimpotrivă va solicita intens — în limite rezonabile, dar inclasificabile — pe purtătorii melodiei. Revin la o idee enunțată, cîndva, anterior : *alla zingarese* nu înseamnă pastișarea unei cîntări lăutărești în ceea ce are aceasta vulgar ; ar fi un „kitsch" nefiresc pentru o muzică atît de autentice și proaspete ca aceasta a Finalului *Cvartetului în sol*. Dar, printr-o elaborare minuțioasă, fundamentul artei lăutărești (definit aproximativ prin dăruirea generală a pasiunilor, prin dezvăluirea pînă la detaliu a faptelor, de către toată lumea implicată) poate fi transfigurat artistic. Prin opoziție sînt pagini muzicale, și la Brahms (chiar în acest Cvartet, în *Andante),* cînd lumile ideatice se află la distanțe galactice, sensurile pot fi doar intuite, iar reverberațiile incontrolabile. Aici, în Final, nu-și află locul reverberațiile plăsmuite de intuiție, ci trăirea imediată, mistuitoare, întîmplată de curînd oricui din lumea dintotdeauna. Nici un interpret, pe parcursul ideii tematice principale nu gîndește (nu cîntă la instrumentul său) altceva decît *acea idee,* concretă și arzătoare pentru oricine, oricînd. De aici rezultă și un joc instrumental relativ simplu, fără prea multe căutări timbrale, fără frazări surprinzătoare, fără mișcări agogice misterioase, fără „à propos"-uri (să fi existat Atlantida ?)

Ideea tematică principală este urmată în spirit, deci — pentru interpreți — și în fapt artistic, de alte cîteva idei. O a doua *(A)* are, de asemeni, propoziții de cîte 3 măsuri, are de asemeni accente categorice — fără a fi agasante —, are de asemeni contrapuneri dinamice (de tot hazul contratimpii pianului în *piano !),* are de asemeni trăiri unitare în ansamblu (rezultate din unisonuri în special). Este a doua idee, ca și cum ar fi tot prima. Vreau să spun că acest univers sonor nu s-a extins dincolo de comunitatea de ființe în cadrul căreia se întîmplă tot ce este mai firesc, ca drame și ca întîmplări nostime (ambele situații de viață la fel de intense însă, aproape disperate că sînt, că nu mai sînt, că vor mai fi poate), universul acesta nu devine cosmogonic. O a treia idee *(C)* aduce doar noutatea unor efecte *pizzicato* la corzi, *dar tot ce a fost, rămîne*. Din nou mă gîndesc că acest *Cvartet* este — temporal și spațial, dar și filosofic — o operă de suflu amplu, în care chiar dacă îți vine să segmentezi, să clasifici și să tratezi ideile ca pe niște lecții de științele naturii în urma cărora nu rămîi decît cu ideea că orice pe lumea asta se naște, trăiește (care, cum îi este dat) și dispare, nu poți face așa ceva, deoarece *în artă, totul se petrece într-un orizont inefabil :*

Alte idei tematice : în *Sol (Meno Presto)* în care luminii primei fraze, i se adaugă, cu o tentă mefistofelică, o frază contraponderală în *sol*. Apoi, într-o succesiune fără comentarii de prisos, o altă idee

Scanned with OKEN Scanner

în mi *(E)*, care aduce un suflu liric, întreținută însă de pregnanța ritmica (la pian) tot în lumea frustă a primei idei tematice, care prin revenirile sale tipice formei (mai bine zis structurii de *Rondo)* este definitorie pentru întregul Final. Interesant este însă că la *F* (după ideile tematice 4 și 5) reapare ideea a treia și apoi din nou a patra (în *Sol* cu *sol, Meno Presto)* și la sfîrșitul acestei mari secțiuni, ideea a doua. Mai apar cadențe melodice (la pian), jocuri sonore în care agogica nu trebuie să fie superficială, recomandîndu-i-se să resimtă în acel moment rolul său de comentator înțelept care nu se dezice, nu fuge de ambianță creată, ci o împodobește. Finalul *Cvartetului* este o lume concretă, imposibil de contestat. Ar însemna că o minimalizăm dacă nu am acorda semnificație tuturor datelor simbolice prezente. Ar însemna, totodată, să o hipertrofiem, dacă fiecărei idei tematice (și sînt cel puțin cinci evidente) i-am da sensuri interpretative net diferite. Nu spiritul enciclopedic va fi cel ce ne va conduce în interpretarea acestui Final, ci consistența (fără exagerare) perfectă a ideii de viață, tulburător de egală cu ea însăși. Totul se leagă direct în muzica acestui Final, *ideile nu sînt divagații de la un subiect dat, sînt însuși subiectul, care poate fi, în același spațiu eșalonat temporal, și drastic și tolerant. Spiritul lui Brahms veghează, și orice exacerbare este un non-sens condamnabil.*

Este de semnalat faptul că Arnold Schönberg a conceput o variantă orchestrală a acestui opus brahmsian (editată la New-York, în 1932). Notația are motivația următoare : sînt opere artistice care au valențe estetice multiple. Acesta este un caz. Asemănător s-au petrecut lucrurile cu *Tablourile* lui Musorgski, orchestrate de Ravel, sau cu *versiunea în Cvintet a Sonatei pentru două piane* a lui Brahms însuși. Este neîndoielnic că variantele și versiunile au valoarea lor intrinsecă ; tot neîndoielnic mi se pare a fi și faptul că interpretarea unor opere poate da naștere unor variante sau versiuni, prin concepție estetică. Interpreții au datoria — este un crez — de a făuri lumi unice din orice creație. Cu atît mai mult în cazul în care opera creată, iată acest *Cvartet* de pildă, are un *înalt standard de complexitate*, demonstrabil evident. În studiul Logicii, se afirmă adesea posibilitatea de a se ajunge la concluzia adevărată prin mai multe căi. În studiul artei interpretative, după demonstrația specifică gîndirii muzicale, drumurile spre adevărul sonor sînt — dacă nu infinite — oricum incalculabil de multe. Poate că *substratul* va diferi, dar *sensul* se va întegra în lumea celui ce a creat, se va implica în universul creației. Dincolo de *descrierea* operei muzicale (idei, armonii, planuri dinamice, semne de punctuație, mișcări, jocuri ritmice, întrepătrunderi polifonice, etc. etc.)

Scanned with OKEN Scanner

interpreții vor avea în vedere *înscrierea* acelei opere în propriul lor sistem de idei și de sentimente.

2.3.3. CVARTETUL PENTRU PIAN ȘI COARDE ÎN LA MAJOR OP. 26

I.1. Instalat în casa familiei Rösing, la Hamm, (1861) Brahms are în jurul său oameni gata a-i oferi senzația unei petreceri agreabile a timpului. În acea vară a anului 1861, Brahms nu cunoaște dureri și îndoieli capabile să-l rănească și, poate de aceea, creația sa muzicală, în speță *primele două cvartete cu pian,* reprezintă un tărîm pămîntean familiar celor ce au cutreierat — cu imaginația — structuri geologice milenare. Regăsim o varietate luxuriantă de forme de relief sonor și de mișcări ale ideilor ce compun un regn însuflețit. Brahms își trăiește în *opusurile 25* și *26* viața prin cele mai fine fibre nervoase ; încă nu-și întrevede tenebrele evaziunii către iluziile ce vor fi pierdute, puțin cîte puțin, de la *Cvintetul în fa,* încolo. Al doilea *Cvartet cu pian,* în *La,* dedicat gazdei sale de o vară, doamnei doctor Elisabeth Rösing, este o operă severă. Hanslick, de regulă admirator fără rezerve, găsește, surprinzător, că ideile tematice ale acestui cvartet sînt „seci și plicticoase". Să fi fost acesta reflexul exuberanței lui Brahms, cel din primul cvartet ? Am putea, oare, să denumim *opusul 26* ca fiind etapa a doua a unei creații generale care ar cuprinde, mai întîi, *opusul 25 ?* Vom vedea dacă cele două creații sînt, sau nu, contrariile unei singure esențe. Deocamdată, se pare că așa este. Cvartetul al doilea este formalizat discursiv ; primul fusese creat mai fantezist. Părțile componente *(Allegro non troppo, Poco Adagio, Scherzo-Poco Allegro* și *Finale-Allegro)* sînt *esențializate* la un material expozitiv cu prelucrări funcționale, care — global — sînt tehnicizate ca fiind expresii ale unor conotații sonore imaginativ filosofale. *Natura introspectivă brahmsiană definește lumea de idei și de fapte ca meditație fenomenologică, nu ca speculație gradată cu infinite variabile.*

Cvartetul opus 26 are structuri polifonice pe care interpreții le vor distinge mai înainte de orice teoretic, și apoi le vor da contur sonor adecvat. În prima parte, încă de la început, în fraza a doua a primei idei tematice, se suprapun două modele descriptive ale polarității valorii de devenire a gîndului, ca organizator al perspectivelor : sensul continuativ și sensul nou, derivat, dar cu o auto-

Scanned with OKEN Scanner

nomie de exprimare axiomatică. Derivația este realizată de un instrument (violoncelul), nu de tot pachetul de corzi. Autonomia exteriorizării apare ca evidentă din măsura 13, cînd corzile *in corpore* extind o frază secundă a primei idei în acorduri, în timp ce pianul (în unison cu ambele mîini) intonează acel contrapunct disjunct, nelipsit de o anume candoare melodică și aparent molatec în raport cu interesul de supradimensionare a sus-numitei „polarități", ca un —1 față de un +1 (polaritate raportată la un zero ce ar fi echilibrul ideal) nu ca — față de + . „Infinitul" ca simbol, nu are greutatea specifică vreunei cifre și — în consecință, mi s-ar părea hilar să dăm crezare acelora care își imaginează fericirea infinită ca însumare de mici plăceri (una, două, trei...). Cele două structuri sînt așezate polifonic, ca un contrapunct pe un *cantus firmus*; ele nu sînt din lumi diferite — de aici *caracterul continuativ*, dar ele sînt totodată și declanșatoare de noi structuri evolutive — de aici *caracterul de autonomie*. Iată cei doi poli.

Mai vechi teorii asupra confluenței unităților de timp agogic — expuse și pe parcursul acestor eseuri de metodologia interpretării — își arată valoarea de utilizare în corespondența mișcărilor celor patru părți. Nu voi indica un anume joc metronomic, dar mi se pare esențial în acest cvartet ca tempii să fie relaționați prin intercondiționare ; vom avea de-a face cu o *influențare* agogică a structurilor sonore. Este bine ca, în studiu, să fie încercate mai multe variante de interpretare a muzicii acestui cvartet din punct de vedere agogic. Consider că varianta care va apropia pulsațiile la traiectorii orbitale într-un sistem unitar este cea adevărată. Trei din cele patru mișcări sînt explicitate noțional prin :

I *non troppo* (ternar)
II *poco* (binar)
III *(poco* (ternar)

A patra mișcare *(Allegro)* fiind *alla breve* are, metric, o restrîngere a evaziunilor temporale.

Spre deosebire de alte lucrări, părțile acestui *Cvartet în La* sînt mai legate în mișcare interioară una de cealaltă. Nu putem vorbi de o „ciclicitate" agogică, dar, oricum, sîntem plasați cu cele patru orbite pe un *sistem microcosmic egocentric*. Orice exces ar reuși (cu rezultate interpretative injuste față de text) să distrugă entropia mișcării. Dacă în primul Cvartet ordinea ideilor îi părea lui Joachim oarecum haotică, aici nici ideile tematice (poate ca o consecință a unității de curgere sonoră) și nici expunerea lor în parametri temporali nu reprezintă fantezia unei libertăți nonconformiste. Să nu se înțeleagă, însă, că muzica Cvartetului este confor-

Scanned with OKEN Scanner

mistă și plată. Ea este *riguroasă*; iar *rigoarea exclude excesul* din conduita interpretativă și anihilează posibilitatea ca vreuna din părți — planete, să iasă din sistem devenind cometă independentă, fantezistă și, pentru cei cu suflet prăpăstios, teribilă și rău-prevestitoare.

Vorbind de traiectoriile în sistem stabil ale celor patru părți nu excludem, de fapt, *plurivalența compozițională* a fiecăreia în parte. Ceea ce vom vedea. După acel exemplu de interrelaționare din cadrul primei idei din prima parte, iată alte elemente de contur ale *Cvartetului opus 26*. Partea a doua debutează cu un imn închinat simplității melodice, în care propozițiile au deschideri de cîte cinci măsuri, prima frază (echivalentă primei idei) avînd 10 măsuri (*Mi-Si* în primele 5 și *do diez — Mi* în ultimele 5) cu o concluzie de patru măsuri care vor propune o grupare minimă melodică cu caracter generator, sub care pianul va alcătui ode armonice detaliate în arpegii care vor arcui propozițiile în cîte trei măsuri, etc. Substanța „planetei" a doua este diferită de a primeia sau a celorlalte două. Problema dacă este vie sau inertă nu se pune, deoarece mișcarea ne conduce cu siguranță către concluzia că devenirile sînt ideatice, nu pur morfologice ; nu clocotesc băi cu azot în care dracii lui Woland se scaldă. Brahms a meditat la *sensul ideii,* nu la dezgustătoarea consecință a absenței ei în favoarea fantasmei hiperbolice a unei lumi de dincolo de noi. De aceea, recomand interpreților o concentrare maximă a tehnicii de emitere a sunetelor. Acestea ar trebui să fie lipsite de teama născută de himera necunoașterii, deci să fie umanizate, cu vibrația trăirii intense, eliberate prin gîndul curat că putem rosti adevăruri ce angajează mișcarea cosmosului.

Ce altceva decît *gînd curat* este în unisonul *Scherzo*-ului ? Ce altceva decît *exuberanța mișcării* este în ideea secundă a părții a treia (8 măsuri înainte de *A,* la pian, apoi — în unison violină cu violoncel, la *A)* ? Ce altceva decît *aspirație umană* poate fi acel *Do* (pe pedală de *Sol)* în dezvoltarea (secțiunea a doua) din *Scherzo* ? Ce altceva decît *rațiune angajantă* este canonul *Trio*-ului ? Sigur, orice poate fi „ceva" și „altceva" în funcție de interesul momentului. Dintr-o nevoie funciară de echilibru, eu cred că *partea a treia este gînd și mișcare, rațiune și aspirație.*

Finalul este, aidoma celui din primul cvartet cu pian, în *manieră ungurească.* Dar aici va fi dispărut caracterul *alla zingarese,* rămînînd ca simbol definitoriu ritmul esențialmente sincopat. Brahms face aici dovada unei iubiri consecvente pentru un anume gen de relații ritmice. Nu este vorba de prelucrare folclorică, el adoptînd sursele la un nivel spiritual conceptual. Prin comparație

Scanned with OKEN Scanner

Enescu în *Sonata a III-a pentru pian și vioară (În caracter popular românesc)* redă *spiritul* folcloric filtrat de nivelul trăirii sale românești. Brahms rămîne el însuși și nu se refugiază în exotism, cum vor face impresioniștii care au găsit în folclorul spaniol (de pildă Debussy în ideea tematică secundă a părții I a *Sonatei pentru vioară și pian)* intonații și ritmuri insolite, proprii limbajului lor sugestiv. *Brahms nu apelează la sugestii,* ci expune clar un principiu de creație : suportul unui Final viguros este dat de un spirit ritmic precumpănitor viguros. Aceasta nu înseamnă că doar muzica ungurească ar avea această trăsătură de caracter. A gîndit profund, și interpreții lui trebuie să aspire la aceeași profunzime. A simțit cu sunete și cu frazări, și interpreții lui trebuie să simtă permanent prin sunete anume frazate. A înțeles, și interpreții lui trebuie să demonstreze că și ei înțeleg. Ce anume ? Aici se pune o chestiune de principiu. Unii, mai dogmatici, ar spune că Brahms a gîndit, a simțit și a înțeles forme de *Sonată* și de *Lied,* de *Scherzo* și de *Rondo.* Alții, mai poeți, vor spune că a rodit metafore sonore care surclasează perimetrul frontierelor formale și stilistice. Încă mulți alții vor aprecia că Brahms a știut să gîndească, fiind inteligent, cum să se cunoască ; a știut să simtă, fiind înzestrat cu har artistic, frumusețea și demnitatea componentelor artei muzicale ; a știut să înțeleagă, fiind înțelept și filosof. Adevărul este că Brahms — creatorul există cu opera sa, prin operă, indiferent de aprecierele pătimașe sau prudente ale unora sau altora.

Partea I, Allegro non troppo. Ideile tematice pe care se bazează desfășurarea sonoră a primei părți a *Cvartetului în La* au un *caracter enciclopedic.* Este — ca teză generală — tipic pentru creația lui Brahms să constatăm că lumea lui are coordonatele unei gîndiri vaste, cu numeroase implicații pe *trei planuri interpretative : logic-analitic, tehnic-executabil și psihic-comunicativ. Logica* ideilor tematice pretinde interpretului o *analiză a detaliilor* de construcție ca expresie a relaționării numeroaselor funcții sonore. Sferele de influență sînt — privite prin microscop — particule interdependente ale unui organism complex viu, deci în mișcare. În prima idee tematică, sferele sînt : pilonii armonici, ritmurile, suprapunerile, extensiile melodice și planurile dinamice. În a doua idee tematică *(B)* sferele sînt : poliritmiile și frazările, varietatea modală. În a treia idee *(D),* sferele sînt : cromatismele și acompaniamentul. În a patra idee (a 12-a măsură de la *D)* sferele sînt : grupările timbrale, concizia și dinamica. *Tehnica* execuției impune interpretului cunoașterea numeroaselor *procedee de emitere a sunetelor* și un stadiu superior de rezistență fizică. În prima idee, pia-

Scanned with OKEN Scanner

nistul va ști să atace acordurile atît simultan, cît și arpegiat, va ști să redea un mers paralel de octave la ambele mîini fără discrepanțe sonore de genul evidențierii cîte unui sunet la atacul trecerii de degete prin felurite poziții. Violonistul, violistul și violoncelistul vor ști să atace simultan, în valori de optimi, pentru a crea efectul de acorduri (întrerupte de pauze); ei vor ști totodată să conducă în manieră diferită arcușul cu care vor suna *legato* cîte două optimi, fără a-i scurta ultimeia durata. În a doua idee, interpreții vor ști să lege sunetele prin preluări motivice și să confere o anume expresivitate frazărilor prin direcții optime de arcuș sau prin *legato* pianistic (în esență de natură dinamică). Bunăoară, în măsura a 14-a de la *C*, violinei și violei li se cer legate cîte trei optimi din cele șase din măsură, în timp ce la violoncel toate șase vor fi incluse într-o singură direcție de arcuș; la pian, *legato*-ul dinamic va cere mîinii drepte să realizeze o mică descreștere, iar mîinii stîngi (unison cu violoncelul) o mică creștere, corespunzătoare direcțiilor desenului melodic. În a treia idee, violoncelistul va executa un joc *pizzicato* în timp ce partenerii săi de la instrumentele cu corzi vor executa un *legato espressivo dolce* anume vibrat, raportat armonic ca frecvență, altminteri, dat fiind și unisonul melodic, „bătăile" von conduce la distonări evidente și supărătoare. Referitor la această idee subliniez (de cîte ori am prilejul) că atît în planul dinamic, cît și în *vibrato*, unul din instrumente este subordonat altuia. Eu recomand, ca regulă generală cu posibile excepții (în funcție de situația concretă a formației și a textului), ca instrumentul care are baza unisonului să conducă, făurindu-se astfel o sonoritate mai „rotundă", și este de acum bine cunoscut cititorului acestor rînduri ca una din ideile fundamentale ale artei interpretative este sugestia sferei ca sens al perfecțiunii: distanțe egale ale punctelor de suprafață față de centru, absența „colțurilor", posibilitatea mișcării (atît ca funcție modelatoare, cît și ca direcție evolutivă), etc. etc. În a patra idee, tehnica de execuție va cere violonistului și violistului putința de a merge paralel fără evidențieri nedorite prin frazări diferite sau prelungiri de sunete în pauze. Pianistul, care va face cu ambele mîini același joc sonor ideatic *(E)*, va evidenția aproape imperceptibil sopranul, permanent, dar fără a „înneca" celelalte sunete în anonimat, pentru că valoarea ideii stă și în conceperea expresiei melodice ca mers paralel (de sexte sau de terțe și la alte intervale, mai rar). Violoncelistului îi va reveni studierea unei relativ dificile formule de acompaniament: pe valori egale de șaisprezecimi, din care primele trei vor fi legate, iar a patra *staccato*, nu trebuie să apară nici o inconstanță ritmică, grăbiri sau leneviri ale mișcării sunetelor. În linii generale, circulația

Scanned with OKEN Scanner

agogică a ideii la pian este dictată de precizia ritmică a acestui acompaniament (mai ales că doar viola mai cîntă în acel moment și o face, oricum, cu sunete cu valoare prioritar armonică, nu ritmică).

Psihicul fiecărui component al ansamblului cameral va fi în esență determinat de finalitatea oricărui act interpretativ : transmiterea unui mesaj creator. Limbajul muzical operînd cu simboluri abstracte (în opoziție cu limbajul poetic care utilizează cuvinte din lexicul uzual, sau cu orice alt limbaj artistic care folosește forme și culori întrebuințate de oricine și oricînd în viața obișnuită), sunetele muzicale nu transmit idei definibile strict, ci sugestii de multe ori inefabile, inexprimabile, dar extrem de vii. Sigur că nu vom face greșeala să credem că „ceva" nu există decît dacă poate fi „pipăit". Chiar și în limbajul curent oamenii își transmit cîteodată idei (mai ales cele referitoare la stări paroxistice) mai mult prin semne, deoarece „n-au cuvinte" să le spună. O întreagă galerie de comparații nu poate decît să facă aluzii la conținutul unei idei muzicale. Nu putem bunăoară să apreciem că într-o idee tematică este vorba despre ceva anume ; „în prima idee, Brahms ne descrie locul acțiunii, în a doua ne descrie personajele, așa cum arată și cum se poartă între ele, în a treia ne descrie o luptă, căci fără luptă ce sens ar mai avea viața, și în a patra ne descrie ce s-a întîmplat cu învingătorii și cu învinșii luptei din ideea nr. 3". Ar fi ridicol. Sînt indiscutabil formule sonore care delimitează un teritoriu psihic anume și sînt explicite, în melodia unui cîntec de leagăn, în cîntecul vesel sau cel trist, în armoniile încețoșate și în cele luminoase. *Dar rostul muzicii nu este de a fi mai altfel pictură sau poezie, teatru sau proză, sculptură sau dans, Rostul ei este (în special în creațiile pur instrumentale) să-și făurească o lume proprie de simboluri și de semnificații.* În aceste rînduri de eseu caut, este adevărat, legături cu tot ce este viață, dar ar fi greu să se înțeleagă că muzica este ca o floare de plastic pe un pămînt-decor de carton. Se spune că omul poate învăța orice și sînt tentat să cred că așa este. Dar, *atenție !* Dacă putem învăța să executăm tehnic o creație (după cum putem învăța și să scriem muzică potrivit unor norme teoretizate stilistic), dacă putem să înțelegem o creație prin analiză logică a constituentelor (după cum putem să învățăm o anume ordonare a elementelor de construcție sonoră în creație), nu tot astfel prin învățare, vom reuși să semnificăm psihic, emoțional, mesajul cuantumului de date informative formalizate (atît în interpretare, cît și în creație). *În muzică, metastructura este esențială,* de pe poziția valorii spirituale. Lumea de idei a simbolisticii sonore nu este descifrabilă decît în condițiile acceptării existenței unei valori spirituale a lucrului uman. Muzică poate fi, aparent,

Scanned with OKEN Scanner

tot ce este lucru al sunetelor muzicale. Dar, dincolo de execuții și de construcții, se află superioritatea cuantorului esenței umane. Faptelor de creație ale lui Brahms, lucrului său, interpreții îi vor răspunde cu fapte de *semnificare*. Semnificațiile sînt de natură psihică și ele sînt de regulă individuale și individualizate. Oare dacă vom face coifuri cu paginile *Cvartetului opus 26* înseamnă că „lucrul" (partitura) are menirea de a ne apăra de soare pe un stadion în care se dezlănțuie pasiuni sportive ? Sau chiar dacă vom executa sunetele notate de Brahms înseamnă că Cvartetul a fost prilej de gimnastică a degetelor ? Sau chiar dacă vom clasifica structurile, înseamnă că ne-am etalat spiritul de observație pe un text muzical ? Nu cumva spiritul nostru uman are nevoie de comunicarea și prin semne muzicale, ca pretext, și Cvartetul atît de complex va fi *punte* de înțelegere și de apropiere ?

Prima idee tematică are, logic, cîțiva piloni armonici decisivi. La început, în cîte o măsură aflăm : *La, fa diez, Re, Fa diez* (!), în prima propoziție, apoi un *Mi 7* spre *La,* o relație *Mi-Si* și din nou *Mi 7* suspendat peste o sumedenie de alte armonii mai îndepărtate (un *Do diez* cu două măsuri înainte de *A),* un *Si* (cu o inflexiune cromatică descendentă a treptei sale melodice secunde, do natural, cu care face o broderie superioară (măsurile 11—13 de la *A)* și în sfîrșit cadența la *Mi* (ca dominantă a tonalității de bază) la *B.* Ritmurile sînt de la bun început diverse, coexistînd în succesiune triolete de optimi cu valorile normale de optimi, sincope care se suprapun unui ritm de triolete ostinat și, în general, au o exprimare directă, cu o claritate pe care interpreții nu o vor camufla sub vălul unor libertăți așa-zis bine-simțite din prea plinul talentului lor. *Despre talent nu putem vorbi cu obida celui ce nu pricepe complexitatea și o numește haos.* Nu trebuie să „profităm" de varietatea ritmică înscrisă în text pentru a o exacerba la libertăți în tratarea valorilor aproape incontrolabile ; trioletul nu reprezintă trei valori oarecum egale ! Suprapunerile polifonice ale ideii tematice principale sînt evidente din parcurgerea textului ; vreau însă să atrag din nou atenția asupra propoziției secunde a ideii care conține elementele ce vor conduce ulterior la prelucrarea întregii idei : elementul armonic la pian (în *piano dolce* după *poco forte* al primei propoziții) și elementul melodic la violoncel (mai întîi) cu sens de *cantilenă infinită.* Mai sînt aspecte polifonice — pe care le vom trata cu respectul cuvenit în măsurile 13—16 de la *A,* în care corzile grupate propun, iar pianul acceptă, un motiv anacruzic ce debutează cu o broderie inferioară și progresează *(Si* la început, la corzi, apoi *Si* cu o inflexiune *sol* natural în melodie și apoi *do* natural —

Scanned with OKEN Scanner

remarcat și mai înainte — pe care se așează o armonie surprinzătoare de *Do*, sensibilizată de un *la diez* la corzi).

Extensiile melodice ale primei idei sînt prelucrări, producînd înțelesuri noi, ale motivului inițial (broderia inferioară). Acest motiv se află la bază atît în prima propoziție (la pian), cît și în cea de-a doua (suprapunerea violoncelului, măsura 5). Este de remarcat severitatea conturului melodic în care salturile sînt aduse cu economie și nu au — cred — niciodată înțelesul unor deviații de la consecvența interiorizării suflului cantabil.

În sfîrșit, planurile dinamice ale primei idei sînt structurate evolutiv : după expunerea în *poco forte* a primei propoziții, urmează secționat un *piano dolce* persistent, rupt de un *fortissimo* (o măsură înainte de *A)* virulent și succedat de o creștere (ajutată de ostentații intonaționale și ritmice) la un punct culminant neașteptat de abrupt, care tot atît de neașteptat se reîntoarce la *piano* (către *B*, unde va începe a doua idee). Planurile dinamice sînt controlate de structurile ideii. Propoziției prime, armonică și poliritmică, fiindu-i caracteristic un plan dinamic mai ridicat, inclusiv culminația, propoziției secunde, cantabilă și de suflu polifonic, fiindu-i propriu planul de *piano*, nelipsit însă de acea secretă consistență pe care o au, uneori, șoaptele. Chiar dacă diferența de planuri este mare, înțelesurile muzicale nu vor avea de suferit ; bunăoară în *piano* nu trebuie cîntat impersonal, anemic, neconvingător, iar în *forte* (și mai ales în *fortissimo)* cu brutalitate, cu exces de personalitate. *Cum putem găsi echilibrul, oameni buni ?*

Nu voi mai reveni asupra problemelor tehnice decît în cîteva cuvinte, referitoare la cea dea patra idee tematică.

Recomand violonistului și violistului să-și traseze direcțiile de arcuș în spiritul frazării indicate de Brahms. Sînt caracteristice melodiei acele zig-zag-uri punctate de sinuozitatea conturului și de întreruperile determinate de pauze. În plus, apar legături de cîte două sunete, urmate de legarea a cîte cinci optimi și de alte grupări. Pentru a evidenția aceste frazări, este bine ca fiecare modul să debuteze cu o marcare delicată. Ideea aceasta tematică este capricioasă ș maniera de producere a sunetelor sale trebuie să fie corespunzătoare ; un „capriciu“ de artă interpretativă trebuie să fie argumentat substanțial și bine studiat.

Toate ideile tematice din Expoziție le regăsim în secțiunile următoare ale primei părți a *Cvartetului op. 26*. Sigur că o creație muzicală se supune unor reguli de planificare a edificării sonore. Tot sigur este că și interpretarea unei creații se supune la rîndul său, în spirit și în faptă, unor legi prestabilite de redare creatoare a textului. Cel mai *sigur îmi apare însă fenomenul voinței de*

Scanned with OKEN Scanner

afirmare a capacității de simbolizare a interpretului. Ca lucruri, *sunetele muzicale, în sine, nu spun nimic. „La major"* este o schemă, dar devine simbol în acest *Cvartet op. 26.* „Cvartetul" este tot o schemă, pe care numai puterea de a însufleți și de a simboliza a interpretului îl va face muzică expresivă. *Expresia optimă aparține fiecăruia, ea fiind însă rezultatul universal valabil al studiului tehnic și analizei conceptuale a textului.* Recomand interpreților să reflecteze cu seriozitate asupra noianului de fapte înscrise în partitură, cu eliberarea de constrîngerea gestului inutil de a cînta doar corect ce este scris, dar impersonal. Să înnobilăm corectitudinea cu dăruirea întru frumos.

Părțile II (Poco Adagio) și III Scherzo (Poco Allegro). De cîte ori apărea nevoia analizei muzicale încercam o ușoară strîngere de inimă. *Se va încadra creația în schema formală?* Căutam cu febrilitate să descopăr mecanismul înșiruirii sunetelor : acelea erau motiv, acelea cu altele erau propoziție, încă altele — alte propoziții, cumva se articulau frazele, mai ample sau mai scurte, cu toate formau perioade și secțiuni. Eram uneori derutat dacă vreun compozitor descoperea vreo schemă imuabilă. Erau desigur și toleranțe. Dar, trebuie să recunosc, substanța logică a operațiilor de analiză mi se părea confuză și ca o imagine a patului lui Procust.

O operă muzicală este un act elaborat. Valorile ei sînt figurate de creator pe partitură, luînd înfățișarea unor semne muzicale care pot aproxima un efect sonor și doar sugera o stare psihică. Cu mintea îmbibată de dogme, de scheme, este posibil să eliminăm în procesul analizei, acele elemente care nu figurează în tabelul aprioric de valori. Se întîmplă adesea să fie minimalizat sensul unei melodii, pentru că — prin plasarea ei — tabelul o poate primi doar în calitate de punte, cu toate că — argumentînd estetic-stilistic — ea este idee tematică. Deoarece rostul acestui eseu nu este polemica și nici dojana aluzivă, mă simt obligat să atrag atenția că *tot ce scriu aici reprezintă expresia gîndirii mele în jocuri de contrarietăți și de probabilități.* În momentul interpretării, nimeni (mă refer la muzicienii autentici) nu s-a gîndit să anunțe prin viu grai ce cîntă : „acum modulez...", „asta este ideea tematică numărul...", „veți auzi de-acum Repriza care va dura atît sau atît timp" ca să știe auditoriul ce să audă. De aceea interpreții (mă refer, de asemenea, la cei autentici) subliniază prin procedee specifice instrumentale (sau vocale, după caz) ceea ce este important, rezultat al analizei anterioare, din timpul studiului. Vă închipuiți ce ar fi dacă toate sunetele ar păstra doar caracteristicile sale teoretice : înălțimea, durata, intensitatea și timbrul. Și

Scanned with OKEN Scanner

aici este dificultatea, ce le mai trebuie acelor sunete *în plus*, pentru ca ele să fie elemente simbolice de mesaj artistic ?

Cu această întrebare, ușoara strîngere de inimă de odinioară va fi dispărut. Îmi pare acum ca evident, faptul că pentru un interpret autentic *analizei pure trebuie să i se adauge un studiu și semnificarea ei emoțională*. De fapt, iată, prima idee tematică a părții a doua se arcuiește pe parcursul a cinci măsuri, în care armoniile *(Mi, do diez, Si, Mi, Fa diez 7 — Si)* sînt grupate, cîte două, pe structuri de relative și de dominante — tonici ,conține o cantilenă acompaniată și are un sens general ascendent în contur, către cadența pe *Si*. Totul se desfășoară în *Poco Adagio* și în planul unui *piano espressivo e dolce*. Dincolo de acest cadru compus din elemente primare apare efectul regulii artistice a re-creării muzicii. Pot recomanda instrumentiștilor de la partidele de violină, violă și violoncel să vibreze continuu (dar cu ce frecvență ?) să moduleze planul dinamic între limite foarte apropiate (dar cît de încet va suna ?), pianistului fiindu-i necesară o mai largă diferențiere spectrală a sunetelor în spațiul lui „*piano*“ (mai tare decît sunetele corzilor, dar cu cît ?). Tempo-ul *Poco Adagio* nu răspunde (chiar dacă ar fi avut indicația metronomică) la problema „cît de rar ?“, pentru ca melodia să aibă fluență, dar și ca armoniile să fie distinct percepute. Se arată astfel că doar *citarea unor formule de tabel nu este suficientă actului interpretativ*. Sugestia programativă are rostul său de a însufleți pe interpreți. Dar dincolo de acestea toate ? Căci *un „dincolo de“ există*. Aș numi acel teritoriu ca fiind planul comuniunii de stări și de opțiuni ale interpreților. Dacă starea generală și opțiunea activă vor fi congruente textului, există o șansă din două ca opera să fie interpretată veridic și să angajeze o acumulare calitativă a nivelului spiritual al ansamblului cameral, precum și al celor ce îl vor fi ascultînd. Să presupunem că aici, în această primă idee a părții a doua a *Cvartetului op. 26*, starea psihică va fi melancolia (să explic ce este ? urmăriți capitolul *M*, referitor la „dor“), iar opțiunile vor fi un *Adagio* cursiv (aproape de standardul *Andante*), un *piano* sonor (sunetele vor fi lesne auzite, iar efectul de surdine la corzi nu le va estompa), vibrarea sunetelor emise la corzi intensă, iar bașii la pian ușor marcați (fără accente totuși). Putem presupune, în funcție de personalitatea ansamblului *și alte combinații de stări cu opțiuni*. Important este să fie, astfel ele vor constitui *un binom stilistic* fără de care interpretarea nu ar avea nici măcar o șansă de atestare a unei valori. În acest moment al experienței mele artistice, consider că o operă muzicală *nu poate* fi interpretată în deplină concordanță (chiar similitudine) cu imaginea creatoru-

Scanned with OKEN Scanner

lui. Sferele pot fi secante și intersecția lor mai spațioasă sau mai meschină, dar vor rămîne de o parte (a creatorului) și de alta (a interpreților) zone albe, învăluite oarecum în mister. Creatorul (în speță Brahms) știa „cam" cum sună Cvartetul său, chiar dacă parametrii momentului audiției puteau fi alții (mărimea sălii de concert, acuratețea execuției, starea psihică a tuturor celor prezenți, interpreți, compozitor și public) și atunci opera sa ar fi sunat altfel. Dar, așa cum a sunat la vremea sa (data primei audiții este incertă în istoriografia cronicilor muzicale), ea a relevat *parțial* ceea ce gîndise, simțise și crezuse Brahms, prin faptul că *orice limbaj abstract are reprezentări concrete pentru fiecare din noi*, cîteodată extrem de diferite. Bunăoară, luînd un exemplu, ce înseamnă (repet „înseamnă") „cinci" ? O cifră. Dar în mintea fiecăruia, „cinci" îi va „spune" ceva : cinci măsuri, cîte are prima idee, cinci degete de la o mînă, cinci litere care pot compune un cuvînt cu o anume rezonanță, cinci zile de cînd s-a întîmplat ceva important, etc. etc. La rîndul său, interpretarea autentică depășește unele limite firești ale textului muzical. Uneori (ba chiar și adesea) textul poate fi sec, sărăcăcios, (acum nu este cazul), dar și monoton (acest defect" ar putea să-l aibă prima idee din partea a doua) ; tocmai în aceste situații interpreții vor ști să expună cu cît mai felurite procedee tehnice (să nu uităm că etimologia noțiunii „tehnică" o plasează în spectrul foarte vast al „artei"). A utiliza procedee tehnice nu înseamnă a ridiculiza textul ; ar fi un efect ieftin și antiartistic să fie oscilată curgerea agogică pînă la a nu se mai înțelege dacă valorile sînt optimi sau pătrimi, pe motiv că prea multe valori egale între ele ar denota monotonie.

Nu vreau să mai semnalez ceea ce este *evident*, bunăoară o idee tematică energică *(C)*, contrapunctată de corzi (două măsuri după *C)* în maniera primei idei, sau momentul de coral la corzi *(D)* unde aș recomanda (ca studiu în orice caz) o manieră *quasi non vibrato*, sau arpegiile cu iz improvizatoric la pian (*A* și *G*, apoi dezvoltate — dacă nu chiar prelucrate la *H*) care impun un joc suav al emiterii sunetelor (chiar în momentele de *forte*, căci și exprimările mai sonore pot fi tandre, cu o pasiune nobilă). Și, dacă nu o voi face, este pentru că interpreții au toate premisele să vadă și să înțeleagă toate elementele de substanță ale acestei părți.

Scherzo are o *construcție clasică*, fiecărei secțiuni (*Scherzo* propriu-zis, și *Trio)* revenindu-i cîte două idei, ca expresie a unei dialectici a mișcării universale, în care tezei propoziționale i se alătură antiteza corespondentă. În *Scherzo* ideile sînt : prima la început (corzi, apoi pian în unisonuri evocatoare ale rezonanțelor interioare), a doua (8 măsuri înainte de *A)* la dominantă (la pian,

Scanned with OKEN Scanner

apoi la corzi, mai capricioasă ritmic și armonic în acompaniament). Atenție la jocul *staccato* al acompaniamentului ideii secunde : el este expresiv, nu întîmplător sau oarecare. Bineînțeles că aici pianistul va evita pedalizarea ; bineînțeles, dar — uneori — tocmai ceea ce pare a fi „bine-înțeles" se dovedește a fi „rău-înțeles". După o dezvoltare (în care apare la pian, apoi la corzi, un simbol de succesiuni acordice — *în piano dolce* — cu valoare de extindere sonoră a ideii melodice în unison într-o zonă mai densă, cu tente concrete și mai apare o prelucrare a jocului *staccato* din ideea secundă cu pondere de nouă idee tematică, în unison la pian), ideile tematice reapar (ca într-o repriză de formă — sonată) — cu modificări, de la *D*. Prima idee este altundeva registrată și are un acompaniament mai stufos, iar ideea a doua este plasată pe tonică *(E)* întîi la violă și apoi la pian. Pare a fi reluată și așa numita dezvoltare (cu acea succesiune de corduri specifică momentului respectiv) pentru a introduce o Coda *(Animato)* cu rol concluziv, bazată în special pe prima idee, în care pianul cochetează cu zone armonice mai stranii (cum ar fi un tratament de cromatizare inferioară a terței, inflexînd pe *la minor*, apoi pe *re minor*, lămurindu-se abia în ultimile trei măsuri că Tonica este, totuși, *La major*). *Trio*-ul are tot două idei principale, tratate polifonic. Una în *re* (la început, în canon pian-corzi), alta în *Fa (G)* cu un suflu melodic mai generos. Planurile dinamice ale celor două idei sînt net în opoziție (*fortissimo* și *piano dolce*), după cum diferite sînt și efectele frazărilor (mai surprinzătoare, mai mobile în prima idee). Dezvoltarea *Trio-ului* se bazează pe ideea secundă, care acum avînd *la bemol* este potențată cu o valență expresivă minoră și este tratată într-un *fugato* (pian-*fa*, violă și cello-*si bemol*, vioară-*fa* și pian-*si bemol*, cu prelucrări numeroase, cu insistențe care, paradoxal, rămîn în planuri dinamice scăzute *(piano* și *pianissimo* la *H*). După o reluare a primei idei, asistăm la o strălucitoare trecere în *Re* a acesteia. Se pare că *jocul omonimelor l-a fascinat în această parte pe Brahms (La-la* în *Scherzo*, *Fa-fa* în ideea secundă din *Trio* și acum *re-Re*). Ideea secundă reapare (ca într-o bună tradiție clasică, după cum aveam de demonstrat și consider că am făcut-o, nu numai din relevarea schemei construcției) în *Re*, de-acum pînă la sfîrșitul *Trio*-ului, tonalitate de bază.

Finalul, Allegro. Ceea ce este cu adevărat dificil de realizat în interpretarea unei lucrări de proporții mari — atît structural, cît mai ales temporal, este *Finalul*. Fără a încerca o generalizare schematică, observ că în muzica romantică, formele cele mai substanțiale (ideatic, filosofic) se află plasate în primele secțiuni, ultimei părți revenindu-i, din tradiție clasică (în sinteze superioare este-

Scanned with OKEN Scanner

tice), caracteristici de divertisment sau de dans, sonorizarea ideilor fiind mai epatantă și mai puțin profundă. Brahms resimte cu acuitate *pericolul superficializării* pentru creație, și introduce în *Finaluri* — continuînd stilistic (în deplină originalitate, însă) pe Beethoven sau pe Schumann — structurări complexe ale construcției sonore. Iată un amănunt edificator : prima idee tematică (măsurile 1—16, unison violină-violoncel) debutează cu o anacruză de salt de cvintă perfectă *(mi-si)* plasîndu-se în zona tonală a lui *Mi* — paradoxal armonizat (la pian, măsura 1) cu septimă mică, avînd în vedere tonalitatea de bază, *La*. Reluarea ideii la pian (măsura 17) se face după o cadență la *do diez* (relativa lui *Mi*, la care se cadențase în măsura a șaptea !!) cu o anacruză de sextă mare *(mi-do diez)*, care „colorează" ideea cu un elan vag întristat de zbaterile sincopelor din primul enunț al ideii — poate — și de cadențarea pe o treaptă armonică minoră. În plus, în primul enunț al ideii, textura simfonică este lipsită, în cea mai mare parte a discursului, de timbrul violei ; în al doilea enunț, viola participă activ armonic, iar violina și vionloncelul — neavînd un simplu rol de completare a sonorității — contrapunctează ideea enunțată de pian. Din scriitură va rezulta o deosebire de planuri dinamice între prima și a doua expunere, chiar dacă Brahms a notat în ambele rînduri *forte* : al doilea enunț este mai intens și prin repetare (aici insistență) și prin organizare armonică și contrapunctică. *Amănuntul anacruzei (mi — si* și apoi *mi — do diez)* risipește aburul de posibilă superficializare a atmosferei *Finalului*. Amănuntul acesta este un „ce" care definește — el o dată în plus — complexitatea în numele căreia o creație devine (este și va fi) de valoare. Din punct de vedere interpretativ, îndemn spre valorificarea posibilităților expresive ale instrumentelor, grație gîndirii muzicale, pe orice subansamblu al construcției operei date. Astfel, *cele două optimi ale sus-numitului amănunt al anacruzei nu vor trebui precipitate, ci distinct rostite — de aici rezultînd și pulsația* agogică a acestui *Allegro* (pur și simplu) în *alla breve*, care nu trebuie să se rostogolească peste urechile unui auditoriu, poate, un pic obosit după ce va fi ascultat cele trei părți dinaintea *Finalului*.

O a doua idee apare *(B)* tot în *Mi*, ca un dialog, mai întîi pe cîte patru măsuri, între corzi *(in corpore*, cu un mers paralel la violină și violă și contrar la violoncel) și pian. Ideea se distinge prin două caracteristici : frazările (bine reliefate, deoarece au farmecul și rostul lor) și planul dinamic (începînd în *poco forte*, apoi chiar *piano* — în momentul dialogului pe cîte o măsură, ca prelucrare insistentă, și în sfîrșit pe cîte o jumătate de măsură în nuanță toropită). Frazarea (două grupe de cîte trei pătrimi, una de cinci și,

Scanned with OKEN Scanner

în încheierea ideii, una de patru) va rezulta la corzi din direcțiile de arcuș, iar la pian din ușoare marcări ale primei valori din fiecare grupă motivică. Sensul dinamic va urmări conturul melodic, avînd un maxim sonor (relativ la planul general de *poco forte)* pe prima valoare a grupei de cinci pătrimi, de la care urmează un *diminuendo* mai subtil la corzi, iar la pian mai clar, acesta din urmă ducînd la un alt plan dinamic, cel de *piano,*

După o succesiune de prelucrare (întretăieri, enunțuri fragmentate, etc.) a celor două prime idei, vom afla în acest *Final* o idee de nobilă tratare organistică (o măsură după *D),* bazată pe un dialog polifonizat (stilizat *fugato)* între timbrul violinei unită în unison cu violoncelul (din nou este exclusă viola din orchestrație) și timbrul pianului în două registre (grav și apoi mediu-acut). Susținerea sunetelor la corzi recomand să fie făcută, în special, printr-o adecvată conducere a arcușului, mai presus decît printr-o vibrare exagerată. (Fără a fi nevoie de sunete *non-vibrato,* este mai bine ca, aici, muzica să conțină o substanță mai abstractă, dar nu tocmai impersonală sau ermetică, dat fiind faptul că organizarea sunetelor nu este de factură melodică emoțională).

La *E, după* o nouă cadențare pe *Mi* (foarte mult *Mi* și un *Do* pînă acum în acest *Final* în... *La)* apare o a patra idee, tratată evident în manieră contrapunctică, după un tipic al canonului medieval, cu intrări succesive la violă, violină, violoncel (unit cu „stînga" pianistului) și pian (în registrul aferent mîinii drepte). Ideea se compune din două structuri nete : prima, ascendentă pe intervale de cvartă (sună de-a dreptul vizionar această succesiune) întreruptă de pauze, a doua, descendentă, debutînd cu o broderie inferioară și apoi o succesiune de terțe cu o rezolvare delicată. *Unde sînt rondo-urile de odinioară, cu popularele lor melodii, armonii și trăiri zglobii de fete sfioase și băieți trufași ?* Pur interpretativ, cele două structuri ale ideii vor fi evidențiate prin exagerare controlată artistic, a elementelor caracteristice auzibile : fragmentarea ritmică în opoziție cu continuitatea melodică *molto legato.*

La *F* vom auzi *un coral,* de asemeni supus unor tratamente polifonice. Remarc și aici o anume compactizare timbrală a registrelor, într-un ansamblu din care lipsește acum violina. Este un moment în care voi observa nu atît din privirea textului absența unui timbru sau a altuia, ci din nevoia de a arăta că într-un ansamblu cameral (în special), rolul expresiv al pauzelor este deosebit de important. Dacă cu o măsură înainte de *F* s-a auzit un moment de liniște generală (liniștea, ea în special, se aude și „vorbește" despre rostul introspecției și al echilibrului psihic, deoarece gălăgia de cele mai multe ori nu este luată în serios, de autor, și pe bună

Scanned with OKEN Scanner

dreptate), liniștea cîte unui timbru aduce după sine strălucirea (și reliefarea) apariției sau reapariției sale.

De la *H, rotirea ideilor* se reia, cu modificări notabile. După prima idee la corzi, pianul o propune de a doua și o reia pe prima *(K)* cu anacruza de cvintă (nu cum a făcut prima dată), dar renunțînd la alterațiile constitutive ale unui *La major* latent, povestindu-ne istoria în *la minor* (!), destul de cromatizat (aproape angoasat) ulterior. *La major* revine relativ tîrziu și atunci o face temporar, deoarece la *O* apare acea idee bidimensionată (cu viziunea acordului desfășurat de cvarte) în planuri tonale suficient de subtile pentru a se sustrage dogmelor funcționalității. În replica armonică a ideii de la *F (Do major)* și a simfonizării sale prin excluderea timbrului violinei, găsim (la *P)* un coral cu o armonie oarecum ambiguă (un *Fa* în 6/4 urmat de un acord de septimă micșorată pe *sol diez,* ca treaptă a VII-a într-un *la minor*, de fapt un pasaj cromatizat descendent, cu un *Fa* nu deplin enunțat ca armonie, ci doar ca pedală, la violoncel).

Coda *(Animato)* pare că face o concesie nevoii de *spectacol spumos* (vezi creșterea de 20 de măsuri de la *mf,* prin *f,* la *ff* — la *S)*. Este inspirată ideea propunerii acestui spectacol sonor, pentru că nu depășește normele impuse de pluralitatea de sensuri ale ideilor Finalului în general. Spiritul maghiar este vădit aici în forța sincopelor foarte ordonate metro-ritmic. Și dacă *La major*-ul de bază a fost pînă acum rostit ca raportare la armoniile ideilor *(Mi* — dominanta lui *La, la* — omonima lui *La,* altă armonie — de fapt o cromatizare cumva făcută vreunei trepte a tonalității, *La),* în ultimele măsuri *La* de bază este ieșit definitiv la suprafață. Spun definitiv, deoarece *Finalul* acesta nu are rezonanțe ulterioare. Ce s-a întîmplat — s-a întîmplat în cadrul său și complexitatea lui internă nu afectează straturi componente ale altor structuri. Desigur, un muzician nu poate interpreta o lucrare de anvergură creatoare, neștiind cum se termină, așa cum ar citi un roman polițist care, în principiu, se va încheia cu victoria „bine"-lui asupra „rău"-lui. Muzicianul va fi știut despre ce este vorba de la alfa la omega (= tema cu ideile ei), pentru a putea să aibă tăria realizării integrale a operei. Adeseori, interpreții cam gîfîie la Coda ; adică par că s-au cam săturat și ei de atîtea idei, cu contururile lor cu tot, cu armonii și subtile frazări, cu te miri ce nuanțe, tempi și ritmuri, căci — *ce atîta filosofie, dacă „cu" sau „fără" se poate și uneori chiar destul de bine.* Totuși, să lăsăm creațiilor caracteristica lor primordială : de a fi rezultatul mișcării spiritului uman.

Scanned with OKEN Scanner

2.3.4. CVARTETUL PENTRU PIAN ȘI COARDE ÎN DO MINOR OP. 60 (1855—1875)

Anul 1875 este tulburător pentru Brahms — personajul istoric al sfîrșitului de secol. După o serie de concerte, la Viena, în care cunoaște amărăciunea indicibilă a unor aprecieri critice dure, Brahms se instalează — în luna mai a anului 1875 — într-un sat (Ziegelhausen) în apropiere de celebrul Heidelberg, în Germania. Acolo, lipsit de angoasele pe care i le provocau afacerile muzicale, definitivează al treilea — și ultimul cvartet cu pian. *Istoria scrisă în rînduri rarefiate insinuează, adesea cu maliţiozitate, în subtext, amănunte conjuncturale.*

În concertele susținute la Viena, Brahms cîntă *Imperialul* lui Beethoven — într-una din rarele sale apariții ca pianist — dirijează fără succes *Harold în Italia* dintr-o ciudată curiozitate pentru Berlioz, al cărui programatism i-a fost străin lui Brahms ca sistem estetic, dirijează *Missa solemnis* a lui Beethoven, doar corect — fapt surprinzător chiar pentru prietenii săi —, prezintă pentru a doua oară la Viena propriul *Requiem German* cu un relativ succes, deloc de așteptat după primirea rece făcută de public cu ocazia primei audiții, în urmă cu vreo 8 ani. Ca director artistic la „Gesellschaft", Brahms resimte cu durere și continuu demoralizat, *eșecurile unei vieți sociale îngustate de rigori afaceriste* — în opoziție cu tumultul vieții sale de creator — muzician. Viena îl numește *„intrusul nordic"*. Așa și era : *un pelerin intrat într-o cetate ;* venea din nordul Europei, dar *nu putea să se oprească în nici unui punct cardinal,* deoarece spiritul său era de mult împuternicit de voința de comunicare proprie în stare să-l proiecteze el, pe Brahms, în tot Universul civilizației umane. Brahms se retrage în apropiere de Heidelberg, avînd nevoie de liniște. Dacă ar fi fost un temperament combativ, s-ar fi luptat cu tumultul metropolei prin rafinate procedee diplomatice, și-ar fi mistificat spiritul *creator* într-o părelnică umbră vicleană, pe care mulțimea l-ar fi aclamat, sau l-ar fi persiflat, după cum devenea cazul („mă-nțelegi ? nene Iancule...)".

Retras, aparent contrariat — dar explicabil înțelept, Brahms se dăruiește.

Cea mai veche versiune a acestui *Cvartet* ar data din 1856 (cu schițe elaborate din anul precedent), după afirmațiile lui Joachim. După unii istoriografi, Brahms reia lucrul după mulți ani, în 1861, apoi în 1868, apoi în 1873, pentru ca să definitiveze opera în vara lui 1875. Dintre cele patru părți, *Scherzo*-ul a fost compus cel dintîi și păstrat și în versiunea finală. *Allegro*-ul inițial, dimpotrivă, a

Scanned with OKEN Scanner

fost creat ultimul (mai întîi în *do diez* și apoi în *do)*, în timp ce părțile *Andante* și *Finalul* au fost definitivate în 1873—1874. De ce toate aceste date? Pentru a observa, pe baza unor elemente obiective *dacă, și în ce grad — opera este unitară stilistic,* precum și *dacă elaborarea pe o perioadă de 20 de ani (!) implică un sistem complex de tehnică de creație.* Apar ele disparitățile emoționale și logice ca în lucrul cotidian extins pe o perioadă atît de îndelungată?

Partea I, Allegro non troppo. Ceea ce consider a fi esențial pentru un interpret — să spunem raportat la acest *Cvartet în do* — este *universalizarea gestului său artistic.* O adevărată creație nu se supune voinței arbitarului, ci semnifică *esența pură a sintagmei eroice „Totul sau Nimic".* Brahms declara — în spiritul romantismului purificator de sorginte goetheiană — în perioada prieteniei exaltate pe care o purta Clarei: „Imaginează-ți un om care își va arde creierul pentru că nu are altă soluție". Acesta este spiritul celei de-a doua idei tematice (a opta măsură de la *A*), expusă frust, în octave, la pian, susținută de ruperi armonice, la corzi.

Prima idee pregătise acest model de mărturisire sinceră (măsurile 1—33), în fraze arcuite pe cîte 10 măsuri (mai întîi pe *do,* la pian și apoi la corzi, apoi pe *si bemol,* în aceeași ordine) și pe cîte 7 măsuri (în care ultima măsură a frazei a treia, pornită de corzi în *Sol,* cromatizată de pian și violoncel cu *sol bemol,* apoi printr-un cromatism ascendent *fa-fa diez,* cadențează pe *Sol,* această ultimă măsură fiind prima în ultima arcuire de frază, care mai aduce o cromatizare a treptei a treia la *mi* natural), apoi anunță, în ultimele două măsuri ale întregii idei, pe o pedală de *do,* apariția ideii tematice secunde, anunțată mai sus.

După o idee aparte, cu rol secundar, exprimată în valori de șaisprezecimi, pianul aduce în prim plan (cu 8 măsuri înainte de *C),* în *Mi bemol,* o nouă idee tematică, lirică, în *piano espressivo* cu o construcție de piramidă — în sensul de aspect gigantic. Ideea tematică în cauză se exprimă *solemn* în primele opt măsuri (pian *solo)* și *accelerat* (în semnificații, nu în agogică) în următoarele 8 (de fapt cele două fraze etalon). Spiritul celei de-a doua fraze cuprinde (la vioară și violă prin ritmică) dezvoltarea tematică a primei fraze (la pian), care conduce (trei măsuri înainte de *D)* la o expunere în *mi bemol minor,* ceea ce mi se pare fantastic, cum mi se par fantastice relațiile matematice ale liniilor de plan din piramidele egiptene. În a cincea măsură de la *D,* ideea atinge extazul (în *Mi bemol): Că la nunta mea / A căzut o stea.* Această ultimă frază a ideii este condusă de extazul delicateței (fără adjective), introspectat prin finalul său semicadențial (în *Si bemol* 7 ! ! !) rezolvat temporar, fragil (la *E)* în *Mi bemol,* moment în care pianul motivează o frază

Scanned with OKEN Scanner

concluzivă la vioară, ce propune o relaţie armonică (din nou eliptică de adjective) *Mi bemol — la bemol !* Această idee tematică este de analizat pînă în cele mai fine detalii esenţiale (orchestraţie, armonii, structuri polifonice) la reapariţia ei (în *Sol)* la violă (cu opt măsuri înainte de *L).*

M-am întrebat adesea dacă marilor spirite putem să le aplicăm postulatul existenţial : naştere-creştere-maturizare-îmbătrînire-moarte. Chiar dacă ştiu că Brahms a fost om, mi se pare ridicol să îl felicit post-mortem că în *Allegro*-ul din *Cvartetul op. 60* — a atins stadiul maturizării artistice. Chiar dacă ştiu că spiritul creatorului este lacrima ce podideşte ochii omului încovoiat de mărturisite, decepţii, nu pot să numesc efemeridă fericirea de a şti (a cunoaşte) acest *Allegro.* Orice aş şti, eu mă întreb : spiritul lui Brahms începea să îmbătrînească ? Nu, un „nu“ categoric.

Partea a II-a, — Scherzo, Allegro —. Celui ce deschide cartea aceasta undeva, oriunde, chiar şi aici la un capitol *S* şi (a) *ar vrea să afle istoria muzicii* (în care ar prima istorioarele ambientale) sau (b) *ar vrea să afle planul de concepţie a muzicii* (în care s-ar găsi detalii de analiză muzicologică), sau (c) *ar vrea să afle poetica şi plastica muzicii* (în care ar primi imagini simbolice de metafore, de culori şi de forme), sau (d) *ar vrea să afle ceva ce nu ştie* dacă muzica este sau nu este sistemică, ce ar trebui să facă interpreţii pentru a preface sunetele în hrană spirituală pentru orice nivel de masă de auditori), aceluia i-aş spune în rîndurile ce urmează :

(a) Ajuns în satul de munte liniştit, Brahms îi scrie mamei sale : Dragă mamă, (...) m-am instalat delicios la Ziegelhausen (...). *Mulţumesc pentru ciorapii* (s.m.) pe care mi i-ai croşetat. Nu am avut intenţia să părăsesc Viena, mi-am dat doar demisia. Nu ştii în ce condiţii şi ar fi prea lung să îţi povestesc. Pentru moment (...) sînt mulţumit(...). P.S. Trebuie să îţi spun că *oamenii sînt încîntaţi de ciorapii mei* (s.m.), de care am cea mai mare grijă !“ Aceasta este o istorioară despre ciorapii lui Brahms. Punct şi de la capăt.

(b) *Orice copil* cu spirit analitic rupe în părţi orice jucărie, să vadă din ce este făcută...

...*Scherzo* este scris într-o *formă oarecum liberă.* În prima secţiune găsim o idee tematică bazată pe un motiv compus cu ajutorul unei anacruze, cu un salt de octavă perfectă descendentă şi un mers treptat ascendent de secundă (la pian), în care octava este cea care contează (şi este reluată de corzi). Apoi apare un motiv de trei optimi care va crea un dialog corzi-pian (măsura 11) în *Re bemol,* care progresează, prin cromatizări *(Re bemol, fa diez, Re, Mi bemol* etc.), şi cadenţează la *Sol* (este de presupus că *major,* dar fap-

Scanned with OKEN Scanner

tul nu este explicitat de vreun *si* natural, o măsură înainte de *A)*. La *A*, corzile intonează (acordic) o a doua idee (în *sol*, clar *minor* acum, prin si bemol la violă), idee pe care pianul (după ce corzile, în patru măsuri, o cadențează de unde au pornit-o, adică în *sol)* o prelucrează armonic, propunînd sonoritatea omonimelor (adică *Sol major*, relaționat cu *Do major* și cadențează pe *Sol major)* și reapare (ideea) din nou la corzi, în *Sol*-ul lăsat de pian, dar cadența este făcută acum ca pentru o dominantă, deci pregătitoare revenirii lui *do minor* (tonalitatea de bază).

După o secțiune mai amplă (ca o punte în forma-sonată), apare la *C* o nouă idee (ca un coral) la corzi (în *Do major* în variantă melodică, vezi *si bemol* și *la bemol* în acompaniamentul pianului). Această idee are o construcție pe propoziții simple de cîte două măsuri, în care se distinge intervalul măsurii a doua (sexta *mi-do)* ca fiind elementul de construcție esențial. Ideea aceasta ar putea fi echivalentul secțiunii *Trio* în *Scherzo*.

După ce și pianul intonează ideea (a treia) de la *D*, urmează o nouă secțiune tranzitorie, propusă de violă, care transformă acompaniamentul într-un *ostinato*, pedală de *do*, apoi de *fa*, atrăgînd în *ostinato* și vioara cu *Si b*; interesantă *succesiunea de cvarte perfecte ascendente*, pe care am mai aflat-o într-o idee a *Cvartetului nr. 2*, cel care fusese definitivat o dată cu conceperea acestui *Cvartet nr. 3*. Nu putem lăsa să treacă neobservată o *succesiune vizionară* de cvarte, mai ales că motivul, aici, în *Scherzo*-ul din *Cvartetul nr. 3* este prelucrat — adică repetat de vioară (de la măsura a cincea de la *E*: *si bemol-mi bemol = re diez-sol diez — do diez)*, secțiune tranzitorie în care după ce viola a propus elementul *ostinato* și vioara l-a preluat, viola mai propune (a doua măsură de la *E)*, respectiv motivul inițial de salt de octavă perfectă descendentă (cu unele cromatizări), motiv pe care îl preia din nou vioara, în dialog cu violoncelul care pînă acum (dinainte și după *E)* se odihnise. Tot acest timp (este vorba de o secțiune tranzitorie) pianul cîntă ceva din propoziția a doua a începutului părții, o muncă pe care planul dinamic în continuă creștere (de la *piano sotto voce* la *forte)* o satisface. La *F* se încearcă (fără rezultat imediat), cu o cromatizare împinsă pe multe măsuri, *fa, fa diez* la pian, cu un răspuns pe *do* și pe *re*, la corzi, să fie reluată prima idee. Se reușește abia după 15 măsuri. Etc. Etc.

Așadar, motive, cromatizări ce duc la armonii mai mult sau mai puțin așteptate, idei mai mult sau mai puțin melodice, dialoguri de crîmpeie sau de contururi tematice întregi.

Și copilul care a „analizat" lasă jucăria dezmembrată și dezfuncționalizată (scuzați barbarismul, dar pare plastic și vine imediat

Scanned with OKEN Scanner

cu poezie și culori) și *reclamă o altă jucărie întreagă*. Bineînțeles pentru a-i chestiona geneza.

(c) *Poezia permite licențele* (lingvistice, logice, istorice). Fără exemple. În plastică (Brahms prospectiv — trezește cu acest *Scherzo fictive* imagini-decor create de un Paul Klee din faza sa riguros abstracționistă pentru absurdul eugenionescian) *culorile se așează* după cum le închipuie descompunerea luminii creatorului-om. Și dacă și formele sînt aidoma ceasornicelor prelinse ca niște imense omlete pe platourile reliefului nostru heteroclit ca la bunul „temporalogician" Dali, sau sînt *esențializate* în repaosul aerodinamic al Păsărilor anonime ca la Brâncuși, totul, absolut totul poate fi sensibilă magie, miracol de straturi miscibile de candoare și insolență.

În fond, etimologic (deci originar) un *Scherzo vezi („scherzare") este o glumă*. Dar acest *Scherzo*, atenție (!) *nu este o glumă de pe urma căreia să ne prăpădim de rîs*.

(d) *Cît despre filosofie ce am mai putea spune ?* Aici sistemul pare a fi bazat pe *conversație* (în sens de întrepătrundere comunicativă) și pe *insistență* (în sens de rotire în spirală, cu aparente reveniri, făcute însă pe planuri ideatice superioare). În sensul acasta, insistența cu care revine prima idee mi se pare edificatoare.

Despre nivelul emisiei sonore pot preciza (și recomanda) că *sînt de dorit planuri dinamice, extreme îndepărtate* (acestea reprezentînd în opinia mea primul factor expresiv ca importanță). Vreau să spun că *forte* al primei idei este *mult* mai tare decît *piano* al ideii secunde (cea de la *A)*, pentru a putea nuanța clar un *fortissimo* la revenirea primei idei (a 15-a măsură de la *F)*.

Interpreții au de ales între *a studia* ei înșiși acest Cvartet — cu toate ideile, filosofiile și teribilele sale simboluri și *a-l asculta* în cîntatul altora. *În general, putem emite idei și putem reproduce idei deja emise ; putem trăi și putem viețui*. Putem petrece timpul nostru într-un timp istoric și putem trece în timpul spiritual al altora, din dorința de a umple în acest fel curgerea clipelor de viață. Și cînd timpul nostru se va opri, se va vedea dacă existența noastră s-a conformat postulatului : „ce se naște — moare" *sau...*

Partea a III-a, Andante. Voi cerceta acum, ca de pe un film redat „au ralenti" prima — și cea mai importantă idee tematică a părții. O fac pentru a savura mai *îndelung simțirea frumuseții*. Simțurile oamenilor (în general, dar ale muzicienilor ca artiști, îndeosebi) resimt dintr-un început, ceva ce li se prezintă ca fiind într-un fel anume. Este primul contact și — adesea — prima impresie se conturează a fi și cea definitivă. Se întîmplă ca cineva anume, pe care îl vedem pentru prima dată *să ni se pară ipocrit*, și vom pune sub semnul îndoielii tot ce ne va spune sau arăta în

Scanned with OKEN Scanner

continuare, *căutînd justificări* ale părerii de la început. Sau invers. Cineva ne poate fi simpatic și atunci, orice face și spune va fi pus sub semnul spiritualității, *tolerînd* chiar intolerabilul, pe motiv că acel cineva nu este rău-voitor, că este... simpatic. Un muzician interpret ar putea să ia contact cu o anume pagină muzicală pe care ulterior o va studia sub incidența (cu consecințele) unei anumite stări psihice. *Dacă muzicianul nostru va fi într-o clipă bună de viață* (cu varianta de exprimare „clipă de viață buna", nuanțare deloc superficială) va percepe poate, o muzică profundă ca fiindu-i *străină*, rece, chiar respingătoare. Cînd ești mulțumit, ce mai contează vreo nemulțumire laturalnică ? (sic !). Sub această percepere senzorială, profunzimea muzicii se va transforma dintr-o succesiune de efecte sonore meditative (ca expresie a mișcării ideilor) într-o sonorizare cenușie a unui tablou deprimant al unui peisaj neînsuflețit (ca expresie a descriptivismului imobil). Dintr-un început, nu mai există în acea muzică *un demers ideatic*, ci o rotire de privire halucinată peste un *repaos mineral*.

Dacă, în schimb, muzicianul nostru va fi predispus psihic la introspecție, la acea analiză extrem de amănunțită a tuturor particolelor ce compun elementele vieții, va percepe muzica în speță ca fiindu-i *propice* respirației sale intelectuale și va investi prin mijloace expresive instrumentale, fiecare sunet cu cîte un grăunte asertoric, eliminînd orice tentație a frivolității cîte unui capriciu interpretativ. În această situație, muzica va fi sobră și ușor infatuată, aproape himerică, va începe (muzicianul însuși este convins că nu e utopie) *jocul perfecțiunii*, prin absența întîmplării în execuția instrumentală (nemaiputînd fi vorba de hazard în conceperea succesiunilor sonore la nivel superior de înțelegere a muzicii), distrugînd orice urmă de *extaz*, deoarece perfecțiunea proiectează fără nici o abatere de la regulă fiecărui element corespondentul ce îl completează, și orice bucurie pare absurdă în fața adevărurilor programabile (5 = 3 + 2 sau 2 + 3 sau... sau... fie că vrem, sau nu, fie că ne convine, sau nu).

Interpretul poate fi *un om echilibrat*, nici euforizat de o convergență favorabilă a surselor lui vitale, nici îngîndurat de rosturile existenței ca existență sau prin formele sale („omul", „ideea tematică", „armonia" etc.). Omul nostru poate fi neutru, fie *receptiv* — gata să se adapteze (trup și suflet) felului de a fi al muzicii, fie *amorf* — modelabil ca un lut din care s-ar face un ulcior, care știți bine ce pățește la un moment dat...

Neutralitatea receptivă este interesantă prin faptul că se poate arăta loială actului artistic, atît timp cît durează deschiderea în percepere și pricepere. În această situație un rol covîrșitor îl poate

Scanned with OKEN Scanner

avea „purtătorul de cuvînt“ al muzicii avînd în vedere că neutrul receptiv, fiind un om de bună credință, primește și se atașează de *orice* i se pare convingător, orice necuviințe și, din indolență, oamenii de bună-credință le acceptă.

Neutralitatea amorfă este, dimpotrivă, dezinteresată, prin faptul că îi este egal ce se întîmplă cu lupta marilor puteri : Adevărul și Non-adevărul. În această situație, muzicianul se va situa pe bătătoritele căi de compromis, din care nu rezultă prea clar nici una din pozițiile fundamental opuse ale gîndirii și interpretării sonore proprii unei muzici ; bunăoară, omul nostru va cînta *nici prea-prea* de rar, pentru a nu fi prea îngîndurat, sau de repede, pentru a nu fi prea descriptivist), *nici foarte-foarte* (expresiv, pentru a nu fi excesiv sentimental, sau interiorizat, pentru a nu fi respingător de cerebral).

Acești amorfi împacă disputele imaginare dintre epoci și stiluri, dintre sentimente și gînduri. *Dacă însă disputele ar fi reale, neutrii amorfi s-ar retrage* în zone mai stabile și aparent lipsite de probleme autentice.

Interpreții vor avea bunătatea să-și așeze chipul și cugetul într-una din descrierile anterioare și de acolo să consemneze următoarele :

a. Prima idee tematică a mișcării *Andante* din *op. 60* este desfășurată în două faze pe parcursul complet al măsurilor 1—26, cu rezolvarea pe timpul 1 al măsurii 27 (litera *B)*, prima fază (1—16) este inversată ca direcție a desenului (cu nodul gordian plasat într-un *do* natural în ambele faze) la violoncel (de la *A)* și reformulate cu modificări cromatice la vioară (tot de la *A)*. Așadar, din măsura 17 (litera *A*), ideea este tratată polifonic (vioară și violoncel), ea avînd o tratare monodică în prima fază (la violoncel). Faptul mi se pare edificator pentru gîndirea brahmsiană care putea menține în conștiința sonoră directă două (sau mai multe) enunțuri ideatice care fie se completau (ritmic, armonic), fie se contrapunctau disjunctiv (îndeosebi ca expresie, o linie putînd fi mai cantabilă, iar o alta mai percutantă ritmic). În situația dată, în *Andante*-le acesta din *op. 60*, consider că *cele două linii se completează*, între ele necreîndu-se stări conflictuale sau de separare expresivă (vezi paralelismele melodice, ritmice, dialogul discret).

b. Doar aparent, ideea tematică principală este declarativă. În fond, ideile ce o compun reprezintă stări mereu noi ale unui spirit viu și nu descrieri ale unui (astfel mai înainte numit) repaos mineral. Că este așa ne-o dovedesc *succesiunile ritmice* (pătrimi, optimi, triolete, optimi cu punct și șaisprezecimi, sincope, doimi) diverse și cu un anume *tîlc* plasate acolo unde se găsesc în parti-

Scanned with OKEN Scanner

tură : prin valori de pătrimi se începe, prin valori mai mici se continuă, prin valori de doimi se încheie. Mișcarea ideilor (în sensul celor de mai sus) ritmice duce la înțelepciunea valorilor (duratelor), nu la o oarecare stare agasantă de oboseală.

c. În altă ordine se așează contururile melodiei : desenul este descendent (în prima măsură), apoi ascendent (în a doua), apoi sinuos jos-sus (în a treia), apoi arcuit în jos spre centru — ca un semicerc cu deschiderile în sus (în măsura a patra), apoi în valori secvențiale (în a cincea), etc. Aceste desene se apropie de stampele luxuriante în detalii substanțiale ale lui Honoré Daumier — contemporan lui Brahms.

d. Acompaniamentul realizat de pian are o valoare filosofică prin repetarea unei anumite formule de sincope combinate cu contratimpi, pe fundalul generos și egal cu sine însuși al unor doimi solemne și imperturbabile. Armonia se menține pe tonica *Mi* mai mult timp, dar, chiar în prima măsură (ceea ce numeam mai înainte „nod gordian") apare un *do* natural ca făcînd parte din *la minor (Mi* ca dominanta lui *la),* sau ca cvintă micșorată a treptei a doua din *Mi* (vezi 6/5 de pe timpul trei din prima măsură). Înclin să cred că este, totuși, un *la minor* și astfel o relație armonică ulterioară (măsura 4) nu mai poate surprinde : *fa diez 6 — Sol diez 5,* apoi (măsura 5) : *fa diez 6 — Fa diez 6* (cromatizarea ascendentă a terței) și legarea (ca dominantă) de *Si* rezolvat (? !) într-un *do diez 6/5,* etc. etc. Observațiile asupra armoniei (și mai înainte asupra ritmului) la pian, au, desigur, scopuri metodologice : *este contraindicată* o pedalizare și o sunare cvasi-armonizantă, *ambientală.* Atît ritmul, cît și (mai mult sau mai puțin) finele modificări armonice, trebuie să fie perfect percepute ; desigur, fără ostentație, cu prestanță, totuși. Acest *stil* de acompaniament este de sorginte schumanniană și se constituie a fi *o voce* într-un complex polifonic. „Voce" nu în sensul de unitate (deci nu monodică, ci în sensul de pluralitate unificată deci armonică). În depărtări istorice (deja transportate în diferite spații ale acestui eseu) *„vocea armonică"* era corul din tragediile grecești antice.

Finale, Allegro comode. Există în acest Final *un sentiment al depărtării,* de parcă am lua cu noi iluziile cînd plecăm. În prima idee tematică, mîna stîngă a pianistului prinde în octave bătăile inimii care se aud cînd este tăcere și sîntem singuri. Mîna lui dreaptă înregistrează cu un surprinzător descriptivism mișcarea părelnică a decorului văzută prin fereastra unui tren. Acele grupuri de cîte trei optimi care repetă cîte un sunet *(sol, la bemol, fa, la bemol, la natural, sol, mi bemol)* reprezintă semnalarea cîte unei

Scanned with OKEN Scanner

piese a decorului (ele vor fi ușor marcate, în *descrescendo).* Un acompaniament care pare mai degrabă un contrapunct vital, devine tematic, tocmai printr-un motiv de trei optimi *(A,* la pian cu corzi, a 11-a măsură de la *A).* Este extraordinar să constați că gîndurile tainice sînt uneori (ca aici de pildă) în obsesiile lor, necesare tumultului vieții. Deasupra, la vedere, (de fapt în prim planul auzului) viața se desfășoară pe o idee patetică (la violină), care pare a fi o melodie a nostalgiilor de nimic perspectival stinse. Interesul intonațional al ideii tematice propriu-zise este dat de o cuplare a intervalelor de terță cu cele de secunde. Salturile esențiale sînt de terță, mersul treptat se înscrie pe un ambitus de intervale mai extinse (inclusiv prin procedee de sunete „scăpate"). Violonistul va reflecta, desigur, la *intonarea netemperată* care, în această primă idee tematică, *are rostul ei expresiv.* (Iată : după terța de debut, urmează un salt de cvartă micșorată la *si* natural de la care pornește un mers treptat ascendent, sfîrșit pe un *mi bemol* care parcă vrea să sintetizeze niște drumuri ; mai departe, din *si* natural se va ajunge la *si bemol* ceea ce va trebui să fie o adevărată „cădere", să rupă orice senzație de elan ; strînsoarea pare a fi esențială în această idee tematică, după cum se arată și tratarea descendentă a mersului treptat, tot la violină, la *A,* pe o intervalică extrem de evidentă). Prima idee tematică, global, nu este o melodie acompaniată în sens clasic, ci o suprapunere de *conotații sonore* (polifonizate) *ale unor stări* (ca într-o analiză psihologică).

Cîteva aprecieri asupra unei alte idei, cea de *coral,* la corzi *(C).* Și aici apar stări diferite. Pianul are ideea sa despre mișcare, prelungind din inerție o idee anterioară în triolete (apărută înainte de *B),* în timp ce corzile crează o stare ascetică (prin procedee de *vibrato* extrem de interiorizat, în *mezza voce).*

Dezvoltarea Finalului pornind într-un *Re* echivoc, cu modulații și transpuneri și în alte variante tonale, cu arpegieri care pornesc într-o zonă și se isprăvesc în altă zonă tonală — *Do* cu *Fa, la* cu *Fa)* se bazează pe celulele esențiale ale primei idei : terța propagatoare de stări nostalgice (la corzi, în *pianissimo)* și motivul de trei optimi (la pian), motiv care pare că își epuizează resursele, de vreme ce în Repriză *(H)* nu mai apare explicit ca însoțitor al primei idei (în acel moment expusă de toate corzile, în unison).

Coralul din Repriză (în *Do*) anunță confluența timbrală necesară complexității acestui Cvartet ; pianul va intona acordurile, nu atît severe cît profunde și de o sublimă stabilitate ideatică *(N)* în *forte.* În Repriză, *Coralul* nu mai este o rezonanță (= reminiscență), ci o evidență certă. Prima idee revine (la *O)* atrasă de mirajul valorii expresive a modului major, oarecum stînjenit de

Scanned with OKEN Scanner

prezența septimei *(si bemol)*. Această tratare armonică (dulce) îmi evocă debutul primei Simfonii beethoveniene și faptul nu îmi pare lipsit de tîlc. Ce spuneți ?

Jocul modal încearcă a impune tonalitatea *Do,* pe o pedală (la violoncel), cu contrapunctul din început (la pian) și un dialog subtil prin simbolism melodic (vioară, violă) cu 8 măsuri înainte de *Q*.

Încheierea aduce o lumină armonică blîndă : vioara și viola sună subdominanta în arpegii, în timp ce pianul caută adevărul tonal într-o cromatică infinită (parcă).

Arpegiile interogative se încheie cu sensibila tonalității. Se așteaptă. *Și, cînd totul se stinge în Do major* (în *pianissimo*), *ca o înălțare rafinată a iluziei spre ideal*, Brahms ne dă întreaga sa forță în ultimele două acorduri de *Do. major* ,desigur, în *forte,* acorduri energice, categorice, fără drept de apel și idealul este (parcă) împlinit. Interpreții vor reuși să creeze această stare în clipa în care vor simți nostalgia depărtărilor. Acestea sînt în noi înșine, după cum și *mișcarea iluziei înspre ideal tot în noi este,* nu în decorul turnant de dincolo de fereastra vreunui tren.

Se încheie, oare aici acest *opus 60* ? Categoric, nu ! El răsună, în cel ce îl cunosc, după ce ultimele acorduri își vor fi isprăvit vibrațiile. Vă mai amintiți acel „*do,* doime cu punct, legat de...“ cu care acest *opus 60* a început ? Dacă interpreții vor fi creat o sferă din acel punct pînă în punctul final, ar fi bine să nu o arunce ca pe un bulgăre de zăpadă, care, oricum se va topi ; primăvara care va veni, anunță renașterea purității. *A crea o sferă este semn de puritate a interpretării.*

2.3.5. TIMPUL — CRITERIU DE SELECȚIE A VALORILOR

Ce este omul ? Savanții — fie ei antropologi sau filosofi nu au dat încă răspunsul, ci caută, deocamdată prin ipoteze, să afle cît mai multe despre El. Excluzînd *ab initio* orice justificare divină a existenței omului, se observă că înșiși pozitiviștii nu au stabilit încă originea omului și nici timpul apariției acestuia. *În clipa marii descoperiri se va cunoaște și momentul declanșării muzicii ca artă esențială* cu un fond intuitiv și universal necesar și, numai suprastructural, conceptualizat. *Oamenii începuturilor multimilenare comunicau* ; numai către epocile din urma imediată au învățat

Scanned with OKEN Scanner

să recurgă la tertipuri care să îi ajute să se izoleze și să camufleze ceea ce le este propriu și total adevărat. După epoca numită romantism, limbajul muzical — și orice alt limbaj artistic — este din ce în ce mai încifrat, de un simbolism pe care nici măcar toți inițiații nu-l mai deslușesc pe deplin. La începuturi, expresia bucuriei sau a tristeții primare (nu primitive) era limpede redată de oricine, oricui. Mama îi comunica liniște copilului pe care îl adormea cu un cîntec ce era, de fapt, rostirea cumva modulată a vorbelor din graiul uzual ; acea mamă săvîrșea intuitiv... muzică. Oamenii începuturilor invocau prin anumite modulări vocale grația zeilor de a nu-i pedepsi pentru înfăptuirile păcatelor, lăsîndu-i fără apă și soare, necesare hranei, cu vorbele graiului lor, săvîrșind tot intuitiv... muzică. Zgomotele provocate de lovirea unor materiale dure și rezonante nu erau ritm, ci erau semnale prin care își anunțau unii altora cîte ceva din ordinea lucrului social : vreo petrecere, sau vreo luptă. Revolta, chinul, extazul, joaca erau, pe rînd, exprimate de oricine — oricui cu mijloacele fiecăruia, de regulă — la început fără excepție, naturale. Nu a existat un om, un zeu sau o arătare nici-una-nici-alta care să fi hotărît, el — cu voia lui sau din prea puțin blînde îndemnuri din afara lui — să facă muzică la un moment dat. Așa ceva ar fi ca și cum frunzele ar face fotosinteză doar pentru că vor oamenii, sau vreo frunză-zeu ar fi solicitat-o. Tîrziu, după ce omul a venit, sau s-a născut pe Pămînt, oamenii au înțeles — printr-o artificială diviziune a muncii — că numai unii să cînte. Dar mult, extrem de mult mai tîrziu vom înțelege (poate) de ce la un moment dat unii (din ce în ce mai puțini) cîntă și ceilalți — (cei mai mulți, dacă nu chiar toți) — NU ÎNȚELEG ce se cîntă. *Percepția se rupe de pricepere.* Limbajul se îndoctrinează cu o sumedenie de reguli de conduită sonoră și apar opere ideale ale dogmei generatoare de concepții fără valoare : *apar opere perfecte ale unui nimic utopizant care vrea să se realizeze în sine.* Nu subevăluez necesitatea progresului uman (mai ales că m-am apropiat cu devotament de sferele creației contemporane, pe care le-am pătruns în bună măsură), dar mă întreb dacă cineva, om de oriunde, va îngîna copilașului spre a-l adormi un cîntec conceput serial (și, *nota bene,* serialismul copilărea odată cu secolul acesta !). Vreau să afirm că noutatea (= evoluția), trebuie să fie introspectivă, nu extraspectrală. Nu cred în superioritatea formelor, atît timp cît modelul uman este statuat de multe mii de ani în arhetipul dihotomiei bine-rău. Cum pot crede că simplul fapt că cineva a scris în forme noi este și evoluat față de un predecesor ? Nu neg rolul căutărilor în sfera culturii, dar nu excursiile *(ex-)* ne vor îmbogăți, ci investigațiile

Scanned with OKEN Scanner

(in-). Numai o înțelegere greșită sau mărginită poate amputa nevoia de comunicare a omului, ermetizînd limbajul și minimalizînd esențele vitale.

Ieri. Scriam cîndva o poezie. Înțelegeam, pe măsură ce cuvintele erau grafiate, că tatonez cu ele ideea poetică. Nu orice idee poate să fie idee poetică. Pe măsură ce vorbele scrise se succedau, înțelegeam că ideea mea putea să fie *exprimată*. Nu orice vorbe pot exprima idei. Lucrul poetic se arată a fi dublu : elaborarea ideii și găsirea lexicului optim. Lucrul acesta este dificil și nu arareori indelungat. Căutarea simbolului pentru a făuri ideea nu duce neapărat la aflarea acesteia. Căutarea cuvîntului potrivit cere sacrificiui de a elimina îndoiala. Chiar și cele mai fabuloase idei pot fi simple în fond (iubirea, dorul, cruzimea, generozitatea, viața, moartea, frumosul). Tot astfel cele mai simple cuvinte pot avea rezonanțe multiple (iubirea de iubire, dorul de dor, cruzimea renunțării, generozitatea înțelegerii, viața care dă viață, moartea care nu distruge idealuri, frumosul din bunătate). *Eminescu* ne-a arătat : Hyperion suferă și apoi înțelege *(Reia-mi al nemuririi nimb /... Mi-e sete de repaos* și *În locul lui menit din cer / Hyperion se-ntoarce /... Ci eu în lumea mea mă simt / Nemuritor și rece //)* ; Demiurgul înțelege și apoi hotărăște *(Noi nu avem nici timp, nici loc / Și nu cunoaștem moarte //...* și *Iar tu, Hyperion, rămîi / Oriunde ai apune... / Cere-mi cuvîntul meu de-ntîi /... Dar moartea nu se poate... //)* ; Cătălina revendică și apoi se consolează *(Tu te coboară pe pămînt / Fii muritor ca mine" //* ... și *Abia un braț pe gît i-a pus / Și ea l-a prins în brațe... //)* ; Cătălin cere și apoi obține *(Hai ș-om fugi în lume /... O, lasă-mi capul meu pe sîn, / iubito, să se culce /* ... și *Ea îmbătată de amor /)*. Ideea și vorbele „Luceafărului" filosofează asupra vieții și a nemuririi, prin personaje văzute și nevăzute, în locuri știute și neștiute, rezonînd cu bună-voie a basm-legendă.

Iar *Prévert*, în poezia *„Le droit chemin"* ne spune : *„A chaque kilomètre / chaque année / des vieillards au front borné / indiqunt aux enfants la route / d'un geste de ciment armé"* [1]

Ideea și vorbele *Drumului drept* sînt de o simplitate halucinantă, tăioase în preciziei intolerante la variante interpretative, parale tuturor, angajează pe toți.

---

[1] *Drumul drept*
La fiecare kilometru / în fiecare an / bătrîni cu frunte-ngustă / arată copiilor calea / cu un gest de beton armat. (traducerea mea).

Scanned with OKEN Scanner

In colocviul meu poetic îl convoc pe *Goethe :*

FAUST : *Ei bine, spune-mi numai, cine eşti ?*
MEFISTOFEL : *O parte sînt dintru acea putere*
Ce numai răul îl voieşte,
Însă mereu creează numai bine.
FAUST : *Ce vrei cu-asemeni ghicitori să spui ?*
MEFISTOFEL : *Sînt spiritul ce totul neagă*
Şi cu dreptate, dat fiind că tot ce
naşte şi devine
E vrednic să se prăpădească.
(...)
Distrugere şi rău
E însuşi elementul meu.
...
...
FAUST : *Din ăst pămînt îmi izvorăşte bucuria.*
Şi-acesta-i soarele, ce-mi luminează
suferinţa.
MEFISTOFEL : (...) *Fă legămînt*
Şi cîte zile-avea-vei pe pămînt
Te-i bucura de meşteşugurile mele.

Ideea şi cuvintele (traduse în sens originar de spiritul academic al lui Lucian Blaga) urmăresc traiectorii cosmice : aranjamentele pămîntene se vor finaliza pe alte spaţii, în timpi succesivi, ca o trecere a luminii ochilor prin obiecte pînă la depărtări imaginare.

La Eminescu, un model de *juxtapunere ;* la Prévert, un *arhetip silogistic* care preferă univocul simbolic ; la Goethe *devenirea raţională,* printr-o superbă parabolă dincolo de imaginea concretă.

Oare li s-ar putea reproşa (! ?) celor trei creatori iraţionalismul : cum ar putea Cătălina (chiar „mîndră-n toate cele“: cum era), fată de-a noastră să se îndrăgostească de un astru, să-l cheme şi să-i vorbească şi cum pot comunica nefiinţele (Hyperion şi Demiurgul) tăifăsuind ? Dar cum pot bătrînii (mai ales cu frunţi — ca minţi — înguste) să indice drumuri cu gesturi monolitice ? Dar Faust, om de spirit, cum poate (prin vorbe ? prin semne ?) să se înţeleagă, să pactizeze cu Mefistofel — spirit demonic, vedenie a celor slabi de... înger ?

Ieri am descifrat prin sunete simbolul unei idei, codificată în limbajul muzical. Am descoperit poezia ei (şi am devenit fericit) pentru că ea, *ideea, îmi vorbea*. Apoi, am încercat să o refac. Dacă

Scanned with OKEN Scanner

cineva care mă ascultă o va realiza (ca idee simbolizată prin sunet, cu mesajul ei moral prin efectul său sonor) înseamnă că am găsit calea elucidării nevoii de comunicare. Ce altceva poate însufleți pe interpretul care tălmăcește o muzică ? Că doar nu nevoia unei gimnastici instrumentale sau a fastului efemer dat de scenă !

Înainte de a exista prezentul „acum", a fost trecutul unui „ieri". În conștiința interpretului muzician, „ieri" înseamnă nevoia de simbol și de comunicare a virtuților acestuia. *Simbolul sonor nu poate fi escamotat de trucurile (presti)digitației instrumentale.* Sunetele anume notate de creator — aidoma vorbelor anume potrivite de post — deslușesc parametrii ideii ; voința de a ordona într-un fel anume sunetele (ca tărie de emitere, ca frazare, ca succedare) va transmite — aidoma jocului de metafore poetice — înțelesul (sau rostul) ideii. Nu trebuie ca sunetele să se prefacă în „vorbe-în-sine", deoarece (dacă s-ar întîmpla astfel) ideea va dispărea și va rămîne o simplă enunțare de efecte sonore, ilară și vulgară .Ar fi dureros să lăsăm sunetele să răsune în pustiul din care nu țîșnește nici un izvor de idei. Durere ce (îmi) provoacă rîsul.

Ieri nu implică doar un timp trecut, ci mai ales unul viitor. Imaginați-vă că un (așa-zis) interpret va cînta (cum, se mai întîmplă uneori) fără a voi să știe „ce" cîntă, ci doar „cum" să cînte sunetele notate într-o partitură. Neputința de a deslușì sensuri va sărăci valoarea rezonanțelor sonore pînă la anularea efectului global. A nu spune nimic prin sunetele muzicale este egal cu a aprecia, de pildă, că povestea cu Luceafărul este cam lungă și se mai și termină prost. În cosmosul de idei nu există standarde optime („ceva"-idee este mai grozav decît „altceva"-idee) și sunetele — vorbe ale ideilor muzicale nu pot fi etalonate numeric („atîtea" este mai bine decît „atîtea-și-atîtea"). În operele muzicale ale lui Brahms găsim (dacă vom căuta) *o plurivalență* ideatică exprimabilă într-o infinitate (sui-generis) *de complexe sonore.* A nu lucra una din constituentele creației este totuna cu a desconsidera creația și a-i mistifica virtuțile emoționale și purificatoare. Puteți să vă imaginați oare o idee ca cea a supercreației *Faust* exprimată în vorbe de Chiriță în voiagiu ? Tot astfel, putem să îi dăm acesteia din urmă să poarte în rostire ideile mefistofelice fără a cădea într-un ridicol de cea mai găunoasă speță ? Dar în muzica lui Brahms am putea sonoriza cu inflexiuni folk-iste sensul nobilei aspirații către universalizare prezent în ideea tematică din *Andantele* lui *opus 60,* expusă la începutul părții, de violoncel ? Sau, ar putea vreun trubadur modern, în taraful de sorginte periferică (raportat la aria culturală) să-și impregneze sunetele cu ideea „so-

Scanned with OKEN Scanner

fisticată:“ a acelei căutări a sublimului din aceeași primă expunere tematică din *Andantele Cvartetului nr. 3, op. 60* ? Firește că nu, fără a subaprecia vreunul din complexele ideatice : Faust, Chirița, Andantele în speță sau muzica folk. De „ieri:“ începînd am înțeles toate aceastea, știind că printr-un „azi“ ce va deveni „ieri“, voi prefigura, poate, un „mîine“ al unei comunicări lipsite de aceste (poate inutile) pledoarii asupra voinței de exprimare a ideilor prin sunete-vorbe.

Azi. Azi ar putea fi concertul cameral pentru care interpreții au studiat, să spunem, acest *Cvartet op. 60*. În metodologia de lucru, apariția scenică trebuie să fie considerată ca momentul de maxime acumulări ale unei etape de lucru și de posibilități optime de exprimare. *Pentru un concert, interpreții trebuie să aibă în vedere totul*. Din acest tot voi semnala, succint, cîteva elemente constitutive, esențiale — și cîteodată — ignorate din neglijență. *Aceste elemente sînt*, într-o enumerare (fără pretenția de clasificare) programabilă : *sala de concert, cadrul tematic, scopul artistic, analiza „post factum“*.

Înaintea apariției în public este necesară o repetiție generală (fapt arhicunoscut), repetiție care are anumite particularități (unele de asemenea arhicunoscute, altele mai puțin clarificate). Asupra particularităților de o specificitate oarecum criptică voi propune *cîteva reflecții*. Așa bunăoară, apreciez că sonorizarea dată în sala (sau sălile) de studiu trebuie menținută, *proporțional*, în sala de concert. Consider total eronate (din punct de vedere stilistic în primul rînd) modificările de ultim moment referitoare la dozaje. Nu împărtășesc întru totul părerea potrivit căreia acustica unei săli ar favoriza doar unul sau altul dintre timbruri (instrumente). Fără a intra în detalii tehnice trebuie să avem, totuși, în vedere, faptul că o sală are acustică bună (spre perfecțiune) în situația în care ceea ce este cîntat pe scenă se aude fără modificări (reverberații, înnecări) în sală. *Adică, trebuie să avem în vedere o relație simplă* (directă) *emițător — receptor. Controlul prim (și, de fapt, cel mai important) al acusticii îl deține auzul interpretului*. Ca regulă generală nu este posibil (fizic, deci legic) să sune bine pe scenă și să se audă rău în sală. Dacă interpretul are senzația corectă a perceperii sunetelor emise de el (este vorba pur și simplu de conturul frecvenței de n herzi) este totul în ordine (în această fază a analizei problemei sălii). Așadar, *recomand interpreților mei să aibă încredere în ceea ce aud ei înșiși*, fiind pe scenă. Orice apreciere din sală — la repetiția generală — comportă cel puțin două riscuri : se aude într-o sală fără public (și, se știe, acustica unei săli este concepută — în principal — pentru situația

Scanned with OKEN Scanner

în care este public, element absorbant de vibrații, dar și reflectant într-o oarecare măsură) și se aude subiectiv (chiar dacă cel din sală teoretizează ceea ce percepe, el va auzi ceea ce știe și poate să audă, cunoscut fiind faptul că doar teoretic auzul uman percepe frecvențe de la aproximativ 20 Hz pînă la aproape 20 KHz, dar nu în mod egal, ci cu „goluri" la unele frecvențe și, oricum, instrumentele unui ansamblu cameral de tip brahmsian nu ating nici pe departe extremele sus menționate și, în acest caz, auzul celui din sală este mai mult sau mai puțin exact — în sens de vibrare exactă la undele sonore emise de pe scenă). (N.B. Susțin cauza menținerii dozajelor din timpul lucrului anterior și chiar dacă acele dozaje au fost concepute de aceeași persoană care la repetiția generală este în măsură să le audă altfel, ele vor fi totuși păstrate ca raporturi).

Mai insist încă asupra acestei probleme : nu consider justă gîndirea sonorității în abstract. De exemplu, dacă din sală se comunică interpreților că „nu se aude viola", violistul nu va trebui să cînte în concert totul tare, sau pe planuri cu deplasare înspre tare, fără a avea el însuși conștiința acestui dozaj. Va suna sigur greșit dacă într-un pasaj să zicem de dialog cu alt instrument el nu va replica normal (ca în timpul studiului) ci anormal, ca în sala aceea feroce care îi înghite vibrațiile.

Absența autocontrolului nu poate fi înlocuită de un control exterior. Sunetele controlate doar din afară vor evada într-un perimetru stăpînit de o ordine himerică. De evitat ! Totuși, din sală se poate aprecia global, că tăria generală a emiterii nu este suficientă. (Însă nu trebuie să exagerăm cu sloganul „nu se aude" prin care interpreții să fie puși să cînte un *piano* special pentru fundul sălii, transformîndu-l în *forte pe* scenă ; de ce să persecutăm pe cei din primele rînduri ? În orice caz, interpreții nu vor exprima neapărat vigoare dacă vor cînta totul tare, ca „să se audă"). Și atunci ? Se poate aprecia dacă tot „pachetul" de timbruri se va deplasa către mai tare sau mai încet, dar în nici un caz prin uniformizare, ci prin evidențierea mai clară a extremelor dinamice. O sală cu o acustică bună va lăsa spre auzire orice vibrație, fie ea intensă sau nu. O sală cu o acustică sub calitativă, fiind mai puțin sensibilă, va trebui să fie „tratată:" cu o „împingere" a planurilor *piano* și *forte* spre extremele lor, deci se va practica, de fapt, o lărgire a spectrului sonor exprimabil în decibeli. Într-o sală cu o acustică foarte slabă (cu ecou sau mută) este bine să nu se cînte deloc. *De evitat inutilitățile !* Într-o sală cu o acustică foarte bună nu trebuie să fie nimic forțat, intențiile de expresie vor trece pe primul plan, deoarece emisia este asigurată. Repet : *interpreții înșiși sînt, laolaltă, primii judecători ai emisiei*

Scanned with OKEN Scanner

sonore. Sub nici un motiv ei nu vor cînta în concert în situația anormală de a răspunde unor cerințe pe care nu le pricep (este vorba tot de dozaje).

O altă particularitate aparent misterioasă (și, intrată, paradoxal, în rutină) este *ținuta de scenă*. Îmbrăcămintea instrumentiștilor are, în concert, cel puțin două roluri importante : vizualizează muzica și înlesnește (sau împiedică) emiterea sunetelor. Dacă pentru interpreți fracul este intrat, pare-se, definitiv în așa-zisa ținută obligatorie (cu observația că sînt concerte la ore sau în săli pentru care fracul este nepotrivit), pentru interprete, însă costumația nu s-a standardizat. Afirmam că îmbrăcămintea vizualizează muzica ; credeți-mă că este așa, spunîndu-vă că dacă o interpretă s-a costumat „discutabil", publicul va „analiza" mai mult acest fapt decît muzica. Nu trebuie nici o clipă uitat adevărul că *interpreții muzicieni sînt artiști de scenă* și tot ceea ce înseamnă element de decor și de costum are darul să impresioneze. (Eu am obiceiul să îndemn interpreții cu care colaborez, să lucreze — ! ! — și intrarea pe scenă, înclinația în fața publicului, modul în care se așează pe scaune. Par lucruri minore, dar... Oricum, cititorul care va căuta idei senzaționale va sări aceste rînduri, după cum *mulți dintre noi sărim peste „azi" de parcă noțiunea nu ar exista și trăim refugiați în amintirile de „ieri" sau proiectați intuitiv și dornic în planurile de „mîine"*. Dacă aș mai scrie acum că este foarte important și ce mănîncă și cît trebuie să fie de odihnit un interpret în ziua concertului, care ar putea fi „azi"... ? Dar nu mai scriu).

Cît despre calitatea hainelor de a înlesni mișcările prin care se emit sunete ce să mai spun ? Trecem revoltător peste acest mărunt fapt ? În timpul lucrului interpreții sînt îmbrăcați normal și, de presupus, comod. Atenția se concentrează exclusiv asupra muzicii. În concert, uneori, constatăm (prea tîrziu) că fracul (el, păcătosul) a împiedicat o mișcare mai amplă a brațelor sau pantofii strîng și atunci... Fără alte comentarii îndemn interpreții să reflecteze și la *așa ceva*.

Despre cadrul tematic : nu în orice concert public se poate cînta orice. Conceperea unui program nu este exclusiv meseria impresarilor. Sînt total în dezacord cu programele alcătuite cu de toate. Înțelegerea unei muzici trebuie să fie favorizată și de program. Publicul nu va putea să facă salturi de pricepere a stilurilor și a genurilor. *Cvartetul op. 60*, de pildă, nu poate fi în deschiderea unui recital cameral în care se vor mai auzi miniaturi de Kreisler, dar nici în combinație cu Sonate (de genul lui *op. 111* de Beethoven). Nu este rostul acestor pagini să alcătuiască repertorii de concert, dar problema este deschisă rezolvărilor adecvate.

Scanned with OKEN Scanner

Scopul artistic al interpreților ar trebui să fie prelungirea unor înțelesuri categoriale din conștiința creatoare a compozitorului, prin conștiința lor modelatoare, în conștiința culturală a publicului. A silabisi pe scenă sunet-cuvinte (sau chiar a le defini ca în dicționare sau manuale) este prea puțin și neartistic. A formula idei novatoare și, conceptual, de valoare, este foarte mult (dacă nu chiar totul !). Consider că interpreții unei muzici vor vrea să prezinte în public ceea ce au lucrat doar în măsura în care au, cel puțin, de spus ceva. Nu îndemn pe nimeni să fie lipsit de modestie, dar, pe scenă, voința de exprimare poate apărea numai din convingerea că *faptul sonor exprimabil are unicitate, har și valoare*. Altminteri...

Analiza după concert este cel mai adesea redusă la cîteva moduri de felicitare sau de reproșuri, *formale și inutile*. Măsura valorii unei interpretări nu este dată de cantități (de reușite sau de nereușite tehnice), ci de acea stare spirituală a interpreților și a publicului de a fi mai buni și evoluați calitativ. Există o categorie de public care contabilizează greșelile interpreților, iar reacția acestora este de a fi fericiți sau nefericiți — dacă — respectiv — au ratat mai puține sau mai multe pasaje (ca emiterea sonoră). Și astfel, bună parte din lucrul anterior se reduce la o execuție (cît este de detestabil acest termen ! !) corectă. Dispare aproape grija pentru idee muzicală, pentru întreg, și apare subit, pe scenă, grija pentru atac (acest cuvînt se combină cu „execuția"), pentru particula sonoră. *Dispariții și apariții regretabile*.

Ca principiu, recomand interpretului muzician să verifice pe scenă în ce grad s-a aflat tensiunea sa creatoare și să renunțe la meschinării contabile, el în primul rînd. Dacă este adevărat, și este, că noțiunea de cultură este dată de uitarea amănuntelor și persistența valorii ideii, atunci interpretul nu va mai cînta pe scenă game, arpegii, valori și frazări în sine, ci sonorizări ale unor idei sensibile și subtile. Cei ce vor să demonstreze virtuți așa-zis tehnice, pot să ofere publicului avid de așa ceva, parcurgerea cîtorva zeci de game, de studii de agilitate și altele asemenea. În plus, sfătuiesc interpreții să nu considere niciodată o expunere pe scenă a unui opus ca fiind ultima (în sens de definitivă). Acest *opus 60* de pildă, poate avea resurse pentru foarte multe prezentări pe scenă.

„Azi" este o clipă unică. Dacă „ieri" este o noțiune (ca și „mîine") însumabilă, „azi" este irepetabil. Momentul concertului cameral (sau al oricărui alt tip) este unic și irepetabil în timp. Atunci, în concert, se arată tot ce s-a lucrat, prin sunete, nu prin vorbe, fără scuze sau reluări. În timpul studiului, „ieri", putem reface ce nu a fost ceea ce ar fi trebuit să fie. În perspectivă

Scanned with OKEN Scanner

„mîine", putem gîndi etapele de perfecționare a exprimării limbajului artistic și a înțelegerii unui opus. *„Azi", însă este fără de excepție un moment care cere să îi dăm totul, fără rezerve.* „Azi" nu permite asumarea vreunui risc sau a vreunei întîmplări. Prezentul, fiind efemer, este plăpînd și trebuie să fie tratat cu maximă delicatețe. În circuitul de fapte semnificative din viață este bine ca „azi" să fie o particularizare a profundei filosofii a maximei *„carpe diem"*. Fără a amîna la nesfîrșit ieșirea pe scenă, interpreții nu vor aduce decît în momentul optim al acumulărilor (de orice tip și categorie) un opus. Și dacă după o ieșire în lume vor fi avut sentimentul că se putea mai bine nu este prilej de regret, ci de bucurie că „mîine" nu este o iluzie, ci o certitudine cu frumoase promisiuni. Din toate aceste considerații ar trebui să rezulte *noțiunea de responsabilitate* umană (deci și artistică) pe care interpreții sînt datori să o resimtă pe scenă ca în viață, în viață ca în muzica pe care o știu a lor, pentru cei de o seamă cu ei.

Mîine. Muzicienii unui ansamblu cameral se pot „întîlni" în actul lor de creație artistică în cel puțin două moduri, avînd în vedere un criteriu temporal : (a) pe o perioadă de timp mai îndelungată, prin *analiza componentelor sensibilității lor umane* și (b) pe o perioadă de timp extrem de redusă, prin *presimțirea reacțiilor lor generate de stimulii sonori.*

(a) Recomand, ca regulă generală de comportament socio-profesional, *cunoașterea* inter-umană. În situația alcătuirii unui ansamblu cameral este necesară alăturarea în complexul program de studiu (în urma căruia ia ființă sonoră o operă muzicală) a acelor muzicieni care au, teoretic, *calități similare* (experiență artistică, voință, cultură, sensibilitate, dimensionare adecvată a parcursului evolutiv de formare a personalității etc.). A te baza pe calitățile colegului de formație cameralã nu exclude constatarea defectelor sale. Acestea din urmă ar trebui să nu fie esențiale, ci maximum conjuncturale și reformulabile (modelabile) cu consecințe faste. *Metodele* de constatare și de analiză referitoare la ansamblul de factori spirituali ai unui muzician sînt diverse și, practic, nelimitate. Iată un exemplu : un model artistic dat va fi perceput separat de fiecare instrumentist-muzician (să spunem, o poezie) ; apoi, prin exprimări libere (neconstrînse de vreo rigoare analitică sau organizatorică), fiecare își va expune punctul de vedere rezultat din priceperea acelui model artistic. În urma acestei acțiuni vor fi lesne de observat acele elemente care vor fi sesizate de toți instrumentiștii (subiecți ai testului). Bunăoară, toți vor fi fost de părere că poezia a excelat într-o succesiune de metafore sau că ideea poetică

Scanned with OKEN Scanner

a fost prea vagă, lipsită de substanţă filosofică, sau orice altceva, element observat de toţi la fel. S-ar putea însă că fiecare să fi „gustat" din acea poezie cîte un alt element de creaţie artistică şi să fi fost impresionat de ceea ce celorlalţi li s-a părut a fi neizbutit sau nesemnificativ. Concluzia unui singur test nu poate fi generalizată, dar mai multe asemenea examene (chiar riguros planificate periodic) ar putea aduce *cîteva lămuriri* asupra congruenţei stărilor de receptare a unui model artistic. Este mai bine dacă modelul dat spre analiză ar fi necunoscut dinainte de muzicienii-subiecţi (pentru a se evita formarea unor puncte de vedere influenţate de opinii mai mult sau mai puţin oficiale şi istorice asupra acelui model în discuţie). În plus, este bine ca modelele să fie din domenii artistice diverse (sau chiar din *alte zone ale vieţii spirituale,* cum ar fi creaţiile ştiinţifice — la care s-ar putea face *aprecieri de ordin axiologic,* de pildă asupra aparaturii electronice de redare a muzicii sau asupra unor instrumente muzicale noi, precum şi a altor creaţii din sfera social-politică la care s-ar putea face *aprecieri de ordin cognitiv,* de pildă sisteme de răspîndire în mase a muzicii, etc. etc.), domenii în care modelele trebuie să aibă (judecarea vă fi condusă de bunul-simţ al celor în cauză) un grad relativ însemnat de penetrabilitate în conştiinţă. Astfel, nu indic sub nici o formă spre analiză modele exhibiţioniste ale artei (ştiinţei sau vieţii sociale) discutabile dintr-un început dacă sînt sau nu de valoare. Sînt de evitat poeziile cu o încifrare a simbolurilor care le-ar face intraductibile în sistemul sensibilităţii umane generale ; sînt de evitat de asemenea modelele artei plastice care nu reprezintă ceva (ca figură sau ca sugestie) ci se vor doar şocante (cum ar fi picturile onirice sau spărturile sculpturale furibunde) ; sînt de asemenea de evitat modelele ştiinţifice sau sociale experimentale sau cele de conjunctură, lipsite de capacitatea de a fi general-valabile. Iată, aşadar, că acest test presupune o selecţie aprioricâ a modelelor de analiză, fapt care duce la o primă concluzie referitoare la gradul de pricepere al celor ce vor să alcătuiască un ansamblu cameral. Muzicienii respectivi vor face dovada voinţei de comunicare prin împărtăşirea unul altuia a celor ce au constatat analizînd un model artistic dat. Îmi pare a fi un non-sens ca unul dintre ei să se ascundă după o timiditate nelalocul ei refuzînd să exprime ce a observat la acel model. Ar putea apărea un pericol (deloc de neglijat) ca acel „unul" să strice eventuala (probabila, posibila) coeziune a celorlalţi pe planul sensibilităţii în discuţie. Nu poate avea *un cîmp sonor optim* o lucrare în care printre interpreţi este un impersonal, un aşa-zis timid. Fără nici o excepţie, este bine ca acel izolat să fie înlăturat, deoarece ar putea produce „surprize" în timpul lucrului (ar prelungi artificial studiul) şi — cu atît mai grav — în timpul cîntatului

Scanned with OKEN Scanner

(prin răceală, indiferență, neparticipare la efectele sonore ale ideilor tematice și ale subansamblelor lor). Nici falșii doctrinari nu își au locul într-o formație camerală. Dintr-un teribilism nefast s-ar putea ca unul dintre interpreți să „observe" la un model dat numai aspectele neesențiale, ignorînd (cu, sau fără voie) datele sale fundamentale. Sînt unii care apreciază după așa-zise *criterii dure* un model artistic ca fiind sublim sau execrabil, în fapt nefiind vorba nici de una, nici de alta ; de fapt, neștiind (sau nevoind să știe) ceea ce este valabil într-o creație umană, aceștia din urmă remarcă doar banalități întîmplătoare și tratează orice cu suficiență provenită din indolența spiritului sau din needucarea acestuia („Blaga ? — un flecar, Brâncuși ? — un cioplitor, Brahms ? — un muzicant").

Recomand adesea interpreților să cînte o muzică de parcă ar fi scris-o ei. Dar, indicația aceasta este anulată de cei cărora verbul „a crea" nu le spune nimic sau le spune că oricine poate face orice și treaba asta este o creație. Din respect pentru cei ce citesc aceste rînduri, renunț a mai analiza această uluitoare situație (nu chiar singulară în contemporaneitate), mulțumindu-mă a o semnala.

(b) *A presimți* într-o fracțiune de secundă ce va face partenerul într-o formație este nu numai expresia intuiției artistice, dar și un examen greu al gîndirii care are capacitatea de a prevedea. Într-un moment dat, un anume context sonor din partitură este figurat în prealabil în auzul interior al muzicianului. *Toate momentele sînt date, pentru toate însemnele din partitură.* Există reguli de conduită muzicală (metru, ritm, înălțimi sonore, planuri dinamice convenționale, frazări, etc.), dar conștientizarea lor nu echivalează cu exacta lor exprimare. Ce este un *piano ?* „Un *piano* este atuncea cînd..." Nu ! Nu putem ști exact ce este un *piano* și orice încercare de definire riscă să se încarce de un nedorit ridicol. Cel ce va avea de sunat în *piano* o idee tematică, va alege o sonoritate convenabilă structurii sale (psihice și fizice). Imaginați-vă : cîtă greutate poate avea o vorbă pentru unii sau pentru alții, încît unii auzind-o o resimt ca pe un pumnal, iar alții nici nu-i dau importanță. Este la fel în muzică : cîteva sunete „șoptite" pot fi insinuări de lucruri teribile dar și vorbe de dor. Ce soluție va adopta muzicianul nostru, cel ce va avea de cîntat în *piano* o idee ? Această soluție trebuie să fie presimțită de partenerii săi. La rîndul său, după ce a fost cîntat un anume ansamblu de sunete (de idee sau de contrapunct etc.), muzicianul care a fost supus presimțirii celorlalți, va presimți el însuși replica ce-i va fi dată. Dacă el a avut de cîntat „un *piano*" și replica (din analiza prealabilă a textului) este „un ecou" care trebuie să fie mai *piano*, atunci, presimțind ce

Scanned with OKEN Scanner

va urma, nu va suprasolicita efectul sonor global, cîntînd el însuşi prea încet (replicii nemafiindu-i propriu" — din motive pur fizice, efectul de ecou, i-ar reveni un plan dinamic asemănător sau chiar mai tare, ceea ce ar falsifica mesajul înscris în text).

Desigur, sînt de imaginat şi alte situaţii, cu consecinţele lor. *Ceea ce ar trebui să fie limpede este faptul că nici o analiză pură (= cercetare fundamentală) şi nici o prefigurare de cadru simbolic artistic (= cercetare aplicativă) care conduc în principiu la un rezultat concret nu sînt rezultatul însuşi (! !).*

Interpreţii vor avea obligatoriu (după opinia mea) *capacitatea pluridimensionată de creaţie interpretativă* prin :

(1) — cercetarea analitică a operei ;

(2) — sensibilizarea rosturilor ei sonore ;

(3) — interpretarea propriu-zisă a acesteia.

(1). Cercetarea extensivă presupune cunoaşterea cadrului istoric general (epoca) în care opera muzicală a fost creată, a cadrului formativ (stilul) care condiţionează structura operei, a cadrului momentului (climatul şi ambianţa) în care este recreată opera, pornind de la premisa *sine qua non* a condiţionării reciproce a tuturor elementelor operei (sistem intonaţional, sistem estetic, formă şi gen, etc.), continuînd cu considerarea acelor elemente ca expresie a voinţei de comunicare a unor stări psihice şi de gîndire (filosofică în genere şi muzicală în speţă).

(2). Orice element de construcţie trebuie să fie judicios plasat în timp şi în spaţiu, să fie „rostuit" (aşa după cum din cărămizi putem clădi construcţii cu funcţii multiple, cu sunetele muzicale putem construi sensuri expresive particulare).

(3). După ce construcţia a fost definitivată conceptual, vor dispărea din evidenţă şi planurile desenate şi cărămizile, şi va izbucni din gîndire şi din voinţă, cu materiale şi cu unelte adecvate, însăşi clădirea. Unele clădiri sînt mai somptuoase, altele mai modeste, unele mobilate mai abundent, altele mai funcţional şi economic, dar clădirea sonoră a operei gîndite şi prefigurate trebuie să fie, să existe, să dureze în timp şi să fie utilă celor care au nevoie de ea.

Şi „ieri" şi „azi" sînt realităţi. Verbul „a fi" se conjugă raţional pentru oameni la timpul trecut şi la timpul prezent ; viitorul este fie iluzie, fie utopie. *„A fi" la viitor este speranţă, dar în nici un caz nu ar trebui să fie hazard.* Consider că avem datoria să îl pregătim pe „Mîine", chiar dacă acesta, prin forţa condiţiei umane, într-o bună zi nu va mai fi. La nivelul umanităţii, „mîine" există şi cred — va exista. Interpreţii vor fi înţeles desigur că apreciez

Scanned with OKEN Scanner

lucrul uman al muzicienilor ca pe o necesitate a spiritualității mereu superioare. Deci „mîine“ nu poate fi pentru cei ce vor să-l facă „azi“ și implicit „ieri“, o utopie a perfecțiunii, a ceea ce nu există decît ca imperfect și nedefinibil pînă la ultima esență, omul însuși. „Azi“ este un stadiu superior al creației (muzicale, de pildă), pentru că „ieri“ s-a dorit și s-a înfăptuit această stare. *„Azi“ prefigurăm* — analizînd și bazîndu-ne pe componentele calitative și nu pe cele defectuoase — *și presimțim* — lărgind la extremul posibil al fiecăruia în parte, sensul comunicării umane — un „mîine“ care trebuie să fie superior acestui „azi“, așa cum este el, cu reușite și cu nereușite, cu doruri și cu dorințe, cu Brahms și fără de Brahms.

Material Documentar

a) **Studiul partiturii : Klavier Quartette** (G. Schumann Edition Peters nr. 3904/10443 (1)-(3).

(b) **Audierea lucrărilor**

Discuri : *D.G.* 25 30 133
Collection *„Prestige"*
— Emil Ghilels
— Norbert Brainin
— Peter Schidlof
— Martin Lovett
(din Cvartetul *„Amadeus")*

c) **Bibliografie :**

1. ROSTAND, Claude — *Brahms* (2 vol.) Librairie Plon — Paris, 1954
2. BÎRLEA, Ștefan — *Unele considerații asupra entropiei în sistemele cibernetice.* În *Cibernetica și progresul societății,* Ed. Politică — București — 1980.
3. BULGAKOV, Mihail — *Maestrul și Margareta* (2 vol.) Ed. Univers, București, 1970
4. DAUMIER, Honoré — *Stampe* Col. *Cabinetul de stampe* nr. 10 Ed. Meridiane, București, 1980
5. GOETHE, J, W. — *Faust* (trad. Lucian Blaga) Editura pentru literatură, București, 1968
6. PRÉVERT, Jacques — *Paroles* Col. Folio nr. 762 (c) Ed. Gallimard, Paris, 1972
7. EMINESCU, Mihai — *Poezii* Ed. Junimea, Iași, 1974

Scanned with OKEN Scanner

8. * * * — *Miorița* (versiunea V. Alecsandri) Ed. Albatros, București, 1972

9. DIMA, Teodor — *Explicație și înțelegere* Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1980

10. ENESCU, Gheorghe — *Fundamentele logice ale gîndirii*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1980.

11. NOICA, Constantin — *Sentimentul românesc al ființei*, Ed. Eminescu, București, 1978

12. RANSOM, John Crowe — *Școala umanistă de la Chicago : de la Aristotel la moderni*, În : Secolul 20, nr. 6 (233) 1980.

13. CRIȘAN, Constantin — *Conversații de bunăvoință* Ed. Albatros — București, 1980.

14. ELIADE, Mircea — *Le mythe de l'éternel retour — Archétypes et répétition* (1945—1947) (Nouvelle édition revue et augmentée) (c) Editions Gallimard 1969.

Scanned with OKEN Scanner

2.4. CVINTETUL PENTRU PIAN ȘI COARDE ÎN FA MINOR OP. 34

În anul 1862, Brahms compune un *Cvintet de coarde*. Despre primele trei mișcări, Clara Schumann îi scrie — la 3 septembrie : *„Nu știu cum să-ți spun obiectiv marea bucurie pe care mi-ai dat-o (...). Cîtă forță în prima mișcare (...). Cred că* Trio *din* Scherzo *este prea scurt"*. După cîteva luni — la 18 decembrie — cînd Clara primește și partea a patra, ea îi notează : *„Începutul este superb (...), travaliul tematic din dezvoltare este ingenios"*. Așadar, cei mai apropiați sfătuitori, Clara și Joachim, sînt încîntați de operă, dar nu tocmai covîrșiți. Brahms recunoaște că substanța muzicală depășește posibilitățile unui ansamblu de coarde și realizează versiunea pentru două piane. Din nou apare evidența unei substanțe superioare exprimată insuficient, sub raport instrumental. Clara îi scrie la 22 iulie 1864 : *„Opera este atît de plină de idei încît se impune o orchestră întreagă. La pian, majoritatea ideilor se pierd. Ele pot fi cel mult regăsite de un specialist, dar nu și de public"*. Ajuns la Baden-Baden după evenimente tulburătoare pentru el, mai întîi exaltat, apoi distrus, Brahms își găsește echilibrul sufletesc. Și tocmai în această stare și în condițiile unei depline comunicări profesionale cu prietenii săi, la sugestia lui Hermann Levi, apare *Cvintetul cu pian și corzi*, operă *„cu adevărat genială"* (Druskin).

Cîntați primele patru măsuri ale *Cvintetului :* violina 1, violoncelul și pianul exprimă, în consens total, la unison, o melodie simplă, evocatoare, directă, patetică. Veți auzi acel *„A fost odată ca-n povești / A fost ca niciodată"*, cu care Eminescu dezlănțuie, filosofic, *„Luceafărul"*. Aceeași atmosferă ; liniște și dulce amintire a fiorului copilăriei cu basme. Convenția literară este anostă ; nu este vorba să fi „fost" vreodată — sau poate că da — oricum „este" și „va fi". *„Există valori ce n-au nimic a face cu istoria (de exemplu*

Scanned with OKEN Scanner

esteticul natural)" (Blaga). Convenţia muzicală : linie melodică armonizată interior, deductiv — cu excepţia ultimului sunet „sol", armonizat la pian printr-un acord ; armoniile : *La-Re b-do-Re b-do-Sol-Do* mocnesc sub liniştea ritmică, cu preponderenţă de optimi. Dar... nu aceasta este esenţa, ci misterul filosofic care decurge, care este intuit de interpret, visat de creator. Sensul convenţiei este emoţia mistuitoare a iubirii. „Luceafărul" nu este un „story", ci este o consecinţă a „condiţei creatorului de geniu".

„Să-ţi asumi cît mai multă omenie" (Gide). Trăim în evul romantismului, în care exaltarea putea fi nefastă sau ridicolă, dar care a putut —, prima în civilizaţia istorică a omenirii —, să afirme victoria personalităţii ca entitate asupra rigorii absurde a unicităţii rigide, dogmatice. Rigoare există : la capătul frazei originare a *Cvintetului* aflăm dominanta, relaţiile sonore sînt controlate ca limbaj arhitectural. Lipseşte doar dogma ; ritualul este brahmsian, unitar cu epoca în stadiul ei spiritual, dar şi divers ca proiecţie pînă astăzi, pînă — speranţă minunată — totdeauna. Aşa după cum *„A fost odată..."* este un episod plurirepetabil în infinitul umanităţii. *„Nucleul fenomenului istoric, în sens uman, este în chip esenţial definit prin (...) / existenţa sa ca / un fenomen concret crono-spaţial, numeric singular, care poate avea cînd aspecte ireversibile, cînd aspecte de repetiţie accentul / fiind / variábil"* (Blaga). Un asemenea „accent" : *Cvintetul* este un dat istoric, numai atunci creat de Brahms şi anume astfel creat, irepetabil ca fapt, dar repetabil ca esenţă semnificativă. *„Non bis in idem"*. Interpretul înţelege „datul istoric" şi repetă doar „faptul" — ca — „semnificaţie".

Dar *Cvintetul* este mai ales expresia spiritului chiar Brahms, avînd în fiecare celulă a organismului său lumea de idei şi de stări emoţionale a creatorului său. Nu vom întîlni stadii neisprăvite ale ideilor sau idei hibride. Revine primei mişcări, în special, să impună sensul ferm al originalităţii. Privind analitic partitura, vom descoperi curajul dat de forţă şi o fenomenală expresie artistică rezultată din căutări şi cizelări continue.

Partea I — Allegro non troppo, conţine trei idei tematice. Prima este aceea a cărei atmosferă de legendă a fost evocată. Este o idee tematică curată, fără subtilităţi — care dacă ar apărea în interpretare ar fi o notă de ostentare a expresiei muzicale, inutilă, deci ineficientă. În schimb trebuie riguros urmărit unisonul, pentru a nu cuprinde impurităţi intonaţionale şi dinamice şi pentru a da *senzaţia prezenţei unui singur instrument*, care va fi combinat ideal timbrurile celor trei. Importanţa ideii introductive rămîne crearea atmosferei unei opere vaste ca dimensiuni şi — mai ales — ca implicaţii emoţionale. De aceea, violina I şi violoncelul nu vor

Scanned with OKEN Scanner

exacerba nici „*ritenuto*“, nici dinamica „sus-jos“ din măsura 4 ; în schimb acordul de dominantă va trebui să răsune relativ mult timp, acordîndu-se „credit“ coroanei. Ceea ce urmează după acest acord este „mișcare“ ; cele patru măsuri inițiale fuseseră „contemplare“. Creatorul activează materialul sonor, într-o nuanță augmentată, cu aportul tuturor instrumentelor și cu o ritmică distinctă de șaisprezecimi (la pian) ; este o punte cu accente expresive dramatice (pe timpii 2 și 4, la corzi, în măsurile 8 și 9). Ajungerea pe aceeași dominantă majoră este apoteotică, dar nu extatică (atenție la încheierea precisă cu optime staccato la pian), iar trecerea este riguros „in tempo“ la reluarea ideii inițiale, la unison (la corzi), în forte, cu acompaniament armonic desfășurat, la pian. Aceeași idee tematică este acum acțiune ; la început ea a fost presimțire. Nu mai este „mister“ ; este „adevăr“. „*A fost odată...*“ a fost convenția spiritualizată pentru exprimarea atemporalității (primele patru măsuri) ; din măsura 12, lumea mirifică a devenit realitate, atemporalul devine timp real. Se aud zbaterile accentelor expresive contrarii celor metro-ritmice, se aude un dialog agitat (în șaisprezecimi) între corzi și pian, apoi numai între cele două violine, se aud straturi armonice care agresează tonalitatea de origine (*fa diez minor* la un moment dat) și dinamica este pe punctul de a atinge paroxismul ; și, din nou, dominanta majoră expusă răspicat, în fortissimo. Apoi, brusc, piano dolce, într-un *fa minor* ezitant. O idee tînguitoare la violina I (măs. 23—26), reluată de violă — numai o frază — continuată de violina I, face trecerea la o idee tematică nouă, tragică, în *do diez minor* (!) cu un *ostinato* ritmic de triolete la pian. Această idee se desfășoară pe întinderea a patruzeci de măsuri (măs. 33—73), luptîndu-se între minor și major, nefiind nici un moment lipsită de delicatețe. În sfîrșit, apare o nouă idee tematică centrată pe *Re bemol major* (măsura 74), care desenează un ritm aparte abia după două măsuri. Dezvoltarea conține elemente tematice din primele două idei, esențializînd nu atît limbajul melodic, cît suplețea armonică. Repriza se aude (din măs. 170) prin intonarea ideii tematice originare la violina II și violă, pe o pedală de *do* la violoncel și cu justificări armonice la pian. Dacă pînă aici lumea de idei s-a luminat și s-a întunecat, a avut viața ei, pulsul ei, acum — în repriză — sîntem într-o stare aproape imuabilă, de *eră geologică în care mișcările sînt colosale, dar neobservabile ca atare...* O clipă doar ; imediat se face simțit tumultul, acțiunea, patosul. Construcția reprizei este simetrică expoziției. (Atenție la ideea tematică secundară care rămîne depărtată tonal, anume în *fa diez minor !*). Agitația se liniștește, în aparență, printr-o diminuare ce conduce la *Coda* (de la măsura 265) construită contrapunctic cu materialul ideii principale pe o pedală (relativ sonoră) la pian. Aparența a dis-

Scanned with OKEN Scanner

părut și — printr-un *accelerando* — tumultul revine, parcă și mai puternic. Este necesară gradarea planurilor dinamice, astfel încît summumul să se afle în ultimele patru măsuri — unison la corzi, „trăsnete" acordice la pian. În acest sens, ar fi de dorit ca în momentul *Tempo I* din Coda, planul să nu fie forte — cum este indicat în partitură — ci cel mult *mezzo-forte ;* ar urma — grație indicației de *agitato* — să se producă o acumulare mai treptată de energii, pentru ca susținerea finală să nu înregistreze un tipic rutinier de dinamică amplă în sine, ci ca o explicită nevoie de împlinire, justificată de discursul muzical anterior, minuțios desfășurat.

Partea a II-a — Andante, Un poco Adagio este un monument elaborat în virtutea primei părți a operei. Întîlnim un fior discursiv axat pe trei idei tematice. Muzica acestei părți are farmec, mai puțin grandoare. *Brahms nu a sacrificat expresia de înțelepciune, galanteriei manieriste ;* frumusețea acestui *Andante* este solară, iar nu artificială ca cea a unui candelabru de salon princiar. Este potrivită aici o interpretare simplă, eficace, naturală, cu economie de mijloace artistice, tocmai astfel extrem de expresivă. Toate motivele tematice din această parte sînt născute din motivul originar. Această unitate de idei variate am găsit-o exprimată de către Fechner sub forma „conexiunii unificate a multiplului". Iată, astfel, prezentă în creația muzicală, în speță, o idee necesară etapei respective de gîndire artistică. Nu este vorba de nici un artificiu — Brahms fiind mai degrabă artistul non-conformist, decît cel a cărui creație să tindă spre imitarea epigonică a zeilor recunoscuți. Se poate spune, în schimb, că spiritul lui Brahms a știut să preia selectiv ceea ce îi putea potența marea forță de creație. Preluările sale au fost nu numai de ordin cultural, dar și de ordin social, avînd în vedere că existența i-a fost decisă de creație, dar și de activitatea de interpret (dirijor și pianist), calitate în care includea cu consecvență, alături de opere de Haydn, Schumann, madrigaliști englezi, și propriile lucrări ; era nevoia contactului cu publicul, pentru ca din reacțiile acestuia să apară idei noi sau să fie remodelate cele deja existente. Cu alte cuvinte : substanța brahmsiană nu se supunea formelor verificate, ci era continuu prelucrată în funcție de evoluțiile interioare ale creatorului și nevoile artistice ale epocii. Revenind la partea secundă a *Cvintetului,* este demnă de indicat o justă cumpănire a interiorizării formelor sonore cu exprimarea lor vie. Pe de o parte este nevoie de esență, iar pe de altă parte se impune rodirea ei. Interpreții vor avea așadar grijă să pătrundă sensurile artistice pentru a putea apoi să le comunice. Altfel spus : nu este suficientă doar înțelegerea grandorii, ci este imperios necesară și asimilarea ei ; soarele aparține aceluiași univers

Scanned with OKEN Scanner

al păstorului ancestral spre deosebire de cristalul din candelabrul senioriał. Și acest *Andante* este un soare... Primul motiv tematic îl găsim în măsura 23, *espressivo,* la pian, preluat de corzi ; după o modulație la *Mi major* este însuflețit un al doilea motiv. Ultimul motiv (măsura 105) apare ca o tratare contrapunctică a celui de-al doilea (cromatica ascendentă ca răsturnare a cromaticei descendente — la pian). Partea se încheie pașnic, cu un ritenuto subtil, într-un plan dinamic foarte scăzut. Ceea ce poate fi exprimat tehnic (sau mai curînd tehnologic) nu trebuie să mistifice acel *„espressivo"* tipic brahmsian, lipsit de dulcegării. Durerile și bucuriile lui Brahms au fost demne. Lamentările agogice trebuie să lipsească, dar muzica sa nu poate fi strunită de timpul 1 al măsurii. Cît de mult, cît de puțin ? Cum ? Iată întrebări care vin să întregească nevoia de analiză interpretativă, cu atît mai mult cu cît *misterul muzicii se sustrage calculelor.* Proporții și legi există ; atît doar că exprimarea lor muzicală este subînțeleasă. Ceea ce se vede într-un tablou poate fi explicat în parametri cotidieni, uzuali ; ceea ce se aude în — să zicem partea secundă a *Cvintetului* — scapă din structură, trecînd în metastructură.

Partea a III-a — Scherzo, Allegro este concepută în „spiritul poeziei nordice cu caracter fantastic:" (Claude Rostand). Și aici apare tradiția schemei ; *„Dura lex, sed lex"*... Brahms a iubit ceea ce „trebuia", în măsură în care înțelegea și putea să aplice. Nimic contradictoriu în acest *Scherzo ;* frămîntările sînt în lumea de idei, nu în exprimarea lor. Alternează măsura de șase optimi cu cea de două pătrimi ; de fapt metri corespondenți care reliefează caracterul capricios al ideilor, dar nu contravin datelor folosite de scriitură. Apar, din nou, trei idei : prima în 6/8, *pianissimo,* misterioasă ; a doua (de la măs. 13) în 2/4 sprintenă, tot în pianissimo ; a treia (măs. 22) în *fortissimo,* eroică și fără drept de apel la triumful său exploziv. Apoi urmează dezvoltarea ideilor ; din nou prima ; apoi a doua în scriitură fugato (viola, de pe *si bemol* în *Sol bemol ;* apoi pianul de pe *mi bemol* în *Re bemol,* apoi violina 1 de pe *si bemol* în *Sol bemol ;* apoi din nou viola de pe *si bemol* în *La bemol* și preluare la violina 1 cu modulație prin *Do* cu septimă spre *fa* și, mai departe, tot ansamblul în unison la corzi, cu ostinato pe *si bemol* la pian și oprire pe *Si bemol).* Se reia ideea a treia, de asemenea eroică și categorică ; și din nou prima idee. O urmărire tematică de o forță expresivă rară. Vine din nou rîndul ideii tematice secunde, care a căpătat vigoare din expunerea fugato anterioară ; apar prelucrări contrapunctice, progresive (atenție la unison !). Finalul secțiunii *Scherzo* se încheie cu acordul de *Do major* care, parcă, a sintetizat toate energiile și care deschide perspectiva

Scanned with OKEN Scanner

ideii generoase cu care debutează secțiunea *Trio*. Din desenul ritmic al cantilenei rezultă o mișcare solemnă, care nu se rupe de tumultul urmăririlor tematice din *Scherzo* (de aceea nu mi se pare recomandabilă modificarea agogică spre mai rar). Și în *Trio* apare alternanța 6/8-2/4, corespunzătoare a două idei tematice ; prima în *Do major*, cantilenă de o frumusețe aspră, cu unele apropieri de cîntul popular ; a doua idee (de la măsura 225) este mai lirică și mai nesigură prin propunerea — de cinci ori — a intervalului de terță mică, la violine, cu ostinato de *sol* la pian. Este interesant de observat că violoncelul prin contra-idee (în sensul de antiteză) și pianul prin ostinato și contra-idee cu mers contrar celui de la violoncel, aduc lumea armonică a lui *Sol major* — și în prima frază a ideii, și în cea de a doua, în timp ce violinele sînt — în cantilenă, în prima frază, atrase de *Re major ;* în a doua frază, violina a II-a tace, iar violina I preia contra-ideea opusă ca mișcare celei de la pian, iar violoncelul exprimă *ostinato* de sol. Pianul — la mîna stîngă — pronunță tema violinelor din prima frază și ansamblul ajunge la concluzia lui *Sol major*, pe care viola îl pregătește cu un *mi bemol* — treapta VI-a coborîtă — extrem de important ca sugestie a tensiunii prezente chiar și în această idee tematică secundă, denumită mai sus ca fiind lirică. După reluarea primei idei a *Trio*-ului într-o formă mai restrînsă, conform tipicului, revine secțiunea *Scherzo*, fără modificări.

Partea a IV-a — Finale, Poco Sostenuto, Allegro non troppo, Presto non troppo, Finalul *Cvintetului* este cel mai important *act de curaj* al lui Brahms în epocă. Creatorul decide ca substanța muzicală — extrem de bogată — să se exprime prin trei secțiuni, de altminteri legate între ele, dar — cu toate că în primele părți s-au auzit numeroase idei tematice și *Finalul* este extrem de bogat. Se considera pe atunci exagerată soluția de a fixa materialul sonor pe mult prea multe idei tematice, contra-idei și prelucrări contrapunctice, deoarece ar fi apărut pericolul ca — totul devenind important — să nu mai existe liniștea acumulărilor de stări ; absența repausului relativ din discursul muzical obligă interpreții să dozeze minuțios fiecare expresie, pentru a releva fiece idee, dar a o și integra cu toate celelalte.

Poco Sostenuto este o introducere cu un motiv itinerant alcătuit dintr-o octavă și o secundă mică — ambele ascendente, mai apoi secunda va apărea descendent (violă — măsurile 8—9 și violina II — măsurile 10—11) și o cantilenă (unison, forte, cu descrescendo la piano, violina I și violoncel) lirică, tensionată de valorile ei (pătrimi, după o valoare lungă *re bemol* inițial) și de trioletele pe nonă-de-dominantă de la pian (cu ulterioare modificări acordice).

Scanned with OKEN Scanner

Din toată muzica Introducerii cu modificări latente, deducem nevoia de spiritualizare a creatorului Cvintetului. Nici un sunet inutil, tensiunea fiind menținută de arhetipul cromatic, fără evenimente surprinzătoare. Interpreții vor trebui să susțină această tensiune fără „scăpări", dar și fără excese de expresie șocantă.

Allegro non troppo conține patru idei tematice. Prima apare la violoncel (dublat după patru măsuri de violă); caracterul este evident folcloric, expresia este directă, ne-prefăcută, aparent nefinisată. Ideea este reluată de pian, cu acompaniamentul, asemănător unui contrasubiect, în unison (violina I și viola). Din momentul *„un pochettino più animato"* apare, pe un ostinato de *„sol"* la pian (cu ulterioare modulări), o a doua idee, tratată de asemenea în manieră contrapunctică. Interpreții vor lăsa timbrurile instrumentelor lor să decidă expresia ideii, deoarece nici unul din instrumente nu are pondere sonoră. A treia idee apare sub aspectul ritmic de triolete — *poco forte*, la pian, cu replică de violina I; ideea antrenează întregul ansamblu, conducînd la o secțiune de culminație sonoră brusc anulată prin două măsuri de *poco ritenuto* și *diminuendo*, care conduc la cea de a patra idee tematică, *dolce, staccato*, iar apoi *legato espressivo* (cîte o frază). În absența unor prelucrări ale ideilor tematice, reapare la violoncel — *piano semplice* — ideea primă a acestei secțiuni a Finalului. Ordinea primei expuneri ideatice se modifică și, după ideea primă, apare cea de a patra cu particularitatea demnă de evidențiat a terțelor în unison la pian. Prin același *„un pochettino più animato"*, dar pe pedală de *„do"* la pian apare a doua idee și, în sfîrșit, a treia idee se face auzită, ea de asemenea cu centrul tonal modificat (din *Sol major* în relație cu *do minor*, în zona *Do major* în relație cu *fa minor*). Culminația acestei idei este mai îndelung coborîtă printr-un soi de *intermezzo* care are aspect de coral și care conduce la *Presto non troppo*. Mișcarea finală pornește în 6/8 și prefigurează prin *ostinato* ritmic concluzia întregii opere. Și în *Presto* întîlnim două idei; prima în *do diez minor*, a doua în *fa minor* (relație întîlnită și în prima parte a *Cvintetului)*. După o coroană pe dominanta cu nonă a lui *fa minor*, începe o *Coda* sincopată, strălucitoare. Revenind la întregul *Final* se poate afirma că apare evident faptul că a fost scris cu intenția de a mărturisi tot ce predomina în caracter, gîndire și simțire. Poate că muzica aceasta este supradimensionată, dar întrebarea este în raport cu „ce" sau cu „cine". Desigur ideile prea numeroase — cum afirmam — pot zdruncina echilibrul mișcare-repaus; aici este rostul interpretului de a unifica, prin fiece sunet, puzderia atomică a Universului, fie el cosmic sau spiritual, necontenit și dramatic existent. Brahms nu ignora faptul că prin convenții tipizate, genul și forma de sonată impuneau un material mai restrîns, dar concepția sa era

Scanned with OKEN Scanner

cea a unui artist deplin generos, iar *atunci cînd te dăruiești, nu drămuiești*. Numai analiza interpretativă poate explica „in vitro" sensurile cutărei sau cutărei idei tematice, pe număr de măsuri sau pe secțiuni formalizate. Creația propriu-zisă și creația interpretării, chiar dacă au ca origine tehnică o matrice, ele o depășesc — nu cu mult sau cu puțin — ci fundamental, deoarece Brahms, aidoma interpreților de valoare, nu judecă viața — implicit muzica — prin cauze sau fatalități (vezi prototipurile și concordanțele fatidice) ci prin efectele optimizăriii spiritului. Tot așa după cum interpretul lipisit de har și de cultură nu poate distruge opera prin „fatalitatea" execuției sale, nici creatorul care va adopta, un protosistem nu are garanția creației autentice, spiritualizate. În muzică — în general — există o reciprocitate creator-interpret în sensul că primul trebuie să creeze, iar celălalt trebuie să exprime. Dacă primul încearcă ceea ce nu poate și nu are știință să poată, „opera" sa este non-valoare, nevalorificabilă. Dacă cel de al doilea nu cunoaște ceea ce rostește, exprimă un sens potențial printr-un non-sens. *Cvintetul* lui Brahms este o valoare. Cunoașterea ideatică și expresivă a lucrării este o datorie de conștiință profesională pentru interpreți. Desigur, *analiza mai sus expusă este o variantă* cu unele puncte comune altor variante. Valoarea creației este unicat, iar interpretările lui „Coloane infinite".

Semper idem: De la — infinitul primului impuls al vieții universale, prin echilibrul de o clipă al unui zero ce nu anulează, ci sintetizează sublimul, pînă la + infinitul ultimei reminiscențe (rezonanțe) a mișcării spiritului în materia cosmică umană și paraumană, fără limite din haos pînă în ordinea supremă, de la tăcerea dinainte de primul sunet (primul țipăt al vieții) pînă la tăcerea de dincolo de ultimul sunet (ultima reverberație a eternizării vieții), căutînd permanent echilibrul balansului dualității funciare cu care omul este investit (rotire, dar și revoluție cosmică, bine dar și rău, *piano*, dar și *forte*), din noi pentru toți (cu gînduri, cu sentimente, cu creații, în spiritul comunicării), din toți pentru noi înșine (ca generozitate, ca înțelepciune a minții umane de a plăsmui — de la „plasmă" — formă chintesență a materiei), cu bucuria de a metastructura sunetele (ca și culorile, și formele, și gesturile, și vorbele, și lucrurile) prin sugestie în mesaj simbolic și moral, din „infernul" trudei în „paradisul" împlinirii, din neodihna speranței în liniștea clipei devoțiunii lucide, de la patima închipuirii modelului sonor

Scanned with OKEN Scanner

pînă la pasiunea întruchipării sale, din timpul alungit al așteptării în timpul comprimat al regăsirii sensului real, de la vorbă la noțiune, de la sunet la categorie sonoră, de la noi înșine — prin Brahms — la noi înșine, de la Brahms — prin noi — tuturor, numărînd viața cu o vorbă bună (sau două), un sunet-idee bun (sau două), de la „sau“ la „și“, de la „A fi sau a nu fi“, la „*A fi*“ SEMPER IDEM.

Material documentar

a) **Studiul partiturii** Edition Peters, nr. 3660

(b) **Audierea lucrării** Disc RCA 645090 (C) (P) 1966

c) **Bibliografie :**

Arthur Rubinstein — piano
Guarneri — quartett

1. GILBERT, Katherine Everett, KUHN, Helmut — *Istoria Esteticii*, Ed. Meridiane, Buc., 1972, (C) 1939, 1953 by Indiana Univ. Presse U.S.A.

2. BLAGA, Lucian — *Ființa istorică*, Ed. Dacia Cluj-Napoca, 1977. După manuscris 1943—1959, revăzut de autor în 1960.

3. GIDE, André — *Fructele pământului* și *Noile fructe*, Ed. pentru literatură, 1968, Ed. Gallimard.

4. DRUSKIN, M. S. — *Johannes Brahms*, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1961, Editura *Muzghiz*, 1959.

5. ROSTAND, Claude — *Brahms*, Edition *Le bon plaisir* Librairie *Plon*, Paris, 2 vol., 1954, Collection : *„Amour de la Musique"*.

Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

1. PRELIMINARII

1.1. **Gestul interpretativ ca act de cultură** 6

1.2. Sensul certitudinii sau simbolul vorbei „dor" 13
1.3. Ambianță familială 15
1.4. Tehnologia studiului muzical 21
1.5. Datul istoric 24

2. OPERA

2.1. **Sonatele** 28

2.1.1. Cîteva considerații 28
2.1.2. Sonata pentru pian și vioară în Sol major opus 78 . . . 31
2.1.3. Sonata pentru pian și vioară în La major opus 100 . . . 34
2.1.4. Sonata pentru pian și vioară în Re minor opus 108 . . . 39
2.1.5. Sonata pentru pian și violoncel în Mi minor opus 38 . . . 45
2.1.6. Sonata pentru pian și violoncel în Fa major opus 99 . . 49
2.1.7. Sonata pentru pian și clarinet în Fa minor opus 120 nr. 1 . . 59
2.1.8. Sonata pentru pian și clarinet în Mi bemol major opus 120 nr. 2 64
2.1.9. Ipoteze 71

Material documentar 75
Bibliografie 76

Scanned with OKEN Scanner

E414

2.2. **Triourile** 77

2.2.1. Precizări 77
2.2.2. Trio pentru pian, vioară și violoncel în Si major opus 8 . . 79
2.2.3. Trio pentru pian, vioară și violoncel în Do major opus 87 . 87
2.2.4. Trio pentru pian, vioară și violoncel în Do minor opus 101 . 101
2.2.5. Trio pentru pian, vioară și corn în Mi bemol major opus 40 106
2.2.6. Trio pentru pian, clarinet și violoncel în La minor opus 114 . 108

Material documentar 115
Bibliografie 116

2.3. **Cvartetele** 117

2.3.1. Deschideri 117
2.3.2. Cvartetul pentru pian și coarde în Sol minor opus 25 . . 120
2.3.3. Cvartetul pentru pian și coarde în La major opus 26 . . . 137
2.3.4. Cvartetul pentru pian și coarde în Do minor opus 60 . . . 152
2.3.5. Timpul — Criteriu de selecție a valorilor 161

2.4. **Cvintetul pentru pian și coarde în Fa minor opus 34** . . . 177

Material documentar 186

Redactor
ILEANA URSU

Tehnoredactor
CARMINA CIZER

Bun de tipar : 03.08.1990 Coli de tipar : 11,75

Tiparul executat sub cda 726 la I. P. „13 Dec. 1918"
București, România

Scanned with OKEN Scanner

ISBN 973-42-0071

Lei 44

Scanned with OKEN Scanner